# La historia a través del cine

## La Unión Soviética

*Santiago de Pablo (editor) • Víctor Manuel Amado Castro • Magí Crusells • Julio Montero • María Antonia Paz*









Universidad del País Vasco
Euskal Herriko Unibertsitatea
ARABAKO CAMPUSEKO ERREKTOREORDETZA
VICERRECTORADO DEL CAMPUS DE ÁLAVA
Unibertsitate Hedakuntza
Extensión Universitaria





Diputación Foral de Alava
Departamento de Cultura
Arabako Foru Aldundia
Kultura Saila

# La Historia a través del cine

La Unión Soviética

# La Historia a través del cine

## La Unión Soviética

*Santiago de Pablo (editor)*
*Víctor Manuel Amado Castro*
*Magí Crusells*
*Julio Montero*
*María Antonia Paz*

eman ta zabal zazu



Universidad del País Vasco
Euskal Herriko Unibertsitatea

ARGITALPEN ZERBITZUA
SERVICIO EDITORIAL








La publicación de este libro ha sido posible gracias a la ayuda del Vicerrectorado del Campus de Álava de la Universidad del País Vasco, el Departamento de Cultura de la Diputación Foral de Álava y el Instituto de Historia Social Valentín de Foronda.





Imagen de portada/Azaleko irudia:

ISBN: 84-8373-346-3
Depósito legal/Lege gordailua: BI-1355-01

Fotocomposición/Fotokonposizioa:
Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco
Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua

Impresión/Inprimatzea: Itxaropena, S.A.
Araba Kalea, 45 - 20800 Zarautz (Gipuzkoa)

Año de publicación: 2001

# ÍNDICE

# PRESENTACIÓN

Este pequeño libro recoge las intervenciones de los cuatro ponentes que en octubre de 2000 participaron en las III Jornadas «La Historia a través del cine», que tuvieron lugar en la Facultad de Filología y Geografía e Historia de la Universidad del País Vasco en Vitoria-Gasteiz, abordando diversos aspectos de un tema crucial en la historia contemporánea: la Unión Soviética. De esta forma, se daba continuidad a una iniciativa que surgió en 1998, con la celebración de las I Jornadas (en torno a las consecuencias de la caída del muro de Berlín), a las que siguió en 1999 un segundo encuentro sobre la dictadura franquista. El alto número de estudiantes universitarios participantes en las tres primeras ediciones de las Jornadas –organizadas por el Departamento de Historia Contemporánea, con la colaboración del Vicerrectorado del Campus de Álava de la Universidad del País Vasco, del Departamento de Cultura de la Diputación Foral de Álava y del Instituto de Historia Social Valentín de Foronda– demuestra el creciente interés por las relaciones entre el cine y la historia en el ámbito universitario.

De hecho, nuestra Universidad –siguiendo la estela iniciada hace varias décadas en otros países– ha introdu-

cido en el plan de estudios de la carrera de Historia una asignatura optativa sobre «Historia contemporánea y cine». De esta forma se ha ido rompiendo una distancia entre dos campos (el cine y la historiografía) que tradicionalmente han estado mucho más separados de lo que hubiera sido deseable. Estudios como los de Siegfried Kracauer, Marc Ferro, Pierre Sorlin, Paul Smith, Marcel Oms, Anthony Aldgate, Keneth R. M. Short, Martin A. Jackson, John O'Connor, Ian C. Jarvie, Charles Musser y Robert A. Rosenstone (por no citar a ninguno de los pioneros de estos trabajos en España) sirvieron para acercar la historia académica al cine, aunque todavía haya quien –desde el ámbito universitario o desde la crítica cinematográfica o el periodismo– desconfíe de aquellos que pretenden introducirse en un terreno supuestamente vedado para quien no cuente con su visto bueno. El caso paradigmático es el del historiador profesional que arremete contra el cineasta que se atreve a dar una visión diferente –que no tiene que ser en sí ni mejor ni peor que un texto escrito, sino que está reconstruida utilizando un medio distinto– de un acontecimiento histórico, pero desgraciadamente hay más gente empeñada en seguir contando con cotos cerrados para cazar a sus anchas, acaso añorando a la brava tiempos dictatoriales felizmente superados.

En las dos primeras Jornadas se comentaron películas muy diferentes entre sí (*Lamerica*, *Tan lejos, tan cerca*, *Idaho Potato*. *Una historia de Croacia*, *Savior*, *El proceso de Burgos*, *¡Bienvenido, Mister Marshall!*, *Embajadores en el infierno* y *La caza*), que fueron recogidas en una publicación semejante a ésta, que excepcionalmente –tal y como explicamos en la introducción a ese volumen– agrupaba los dos temas, sin conexión histórica entre ambos, con objeto de que quedara impreso el contenido de la totalidad de las Jornadas.

En éstas también procuramos que la temática y la forma cinematográfica fueran heterogéneas, tratando de que los alumnos y alumnas asistentes aprendieran los diversos caminos que el cine tiene para acercarnos a la historia. Somos conscientes de que cualquier selección comporta un riesgo y de que hubieran podido proyectarse muchas otras películas, pero las características de unas simples Jornadas nos exigían un programa reducido. En este caso las sesiones contaron con el comentario de *El acorazado Potemkin*, *El círculo del poder*, *Uno, dos, tres* y de una selección de documentales soviéticos sobre la Guerra Civil española, y aquí publicamos dichos comentarios. La publicación se completa con una relación no exhaustiva de otros filmes que hacen referencia a la historia de la Unión Soviética.

Por último, quiero agradecer la buena acogida general que tuvo la anterior publicación de esta serie de Jornadas, el interés con que los autores han abordado su trabajo y la ayuda de las instituciones que han hecho posible esta publicación: el Servicio de Extensión Universitaria del Vicerrectorado del Campus de Álava de la Universidad del País Vasco, el Departamento de Cultura de la Diputación Foral de Álava y el Instituto de Historia Social Valentín de Foronda.

*Santiago de Pablo*

# 1. *EL ACORAZADO POTEMKIN*. LA MEMORIA DE LA REVOLUCIÓN

*María Antonia Paz*
Universidad Complutense de Madrid

## 1.1. **Para qué sirven las películas históricas**

En la actualidad ya nadie –o casi nadie– cuestiona que el cine y la TV son una fuerza muy importante en la sociedad y la cultura del siglo XX –y ya del siglo XXI– y numerosos estudios han puesto de manifiesto, por ejemplo, la conexión de las imágenes filmadas con los valores sociales y culturales de los años treinta y cuarenta; el papel fundamental de la TV como actividad social en los años cincuenta y, por lo tanto, como creadora, entre otros factores, de la cultura popular europea y americana; la importancia de la publicidad televisada en la economía de consumo o la incidencia de la imagen (televisada) en el juego político.

Sin embargo, cuando se habla del cine como materia de conocimiento histórico surgen dudas y se desatan controversias. Por una parte, los espectadores piensan que pueden conocer todos los aspectos fundamentales del Holocausto a través de *La lista de Schindler* (Steven Spielberg, 1993); lo básico de la esclavitud con la serie de TV *Raíces* o la Guerra Civil española con *La Vaquilla* (Luis García Berlanga, 1985). En el extremo opuesto se

sitúan los historiadores que se dedican a buscar errores históricos en estas producciones, concediéndoles poco crédito, porque aplican a la imagen los dogmas de la tradición escrita. Los noticiarios y los documentales son reconocidos como materia para el conocimiento de la historia, pero la ficción se adscribe al mundo de la imaginación y de los sueños. En una posición intermedia entre los espectadores y los historiadores, se sitúan los productores y directores que, en la mayoría de los casos, utilizan los hechos históricos como fuente de inspiración para crear dramas.

Cabe entonces preguntarse si merece la pena llevar a cabo el análisis histórico de una película de ficción; si se pueden obtener datos aprovechables; o si se pueden utilizar las películas para enseñar historia.

De entrada existe un aspecto fundamental que condiciona la emisión y la recepción de los mensajes cinematográficos: el lenguaje. El lenguaje visual posee unos códigos particulares que afectan a la comprensión, porque, en el cine –como en la TV–, la forma y el contenido son inseparables. La forma –la forma artística– está destinada a interesar y envolver a los espectadores, provocando una respuesta psicológica o emocional inconsciente. Pero, además de emoción, la imagen posee un alto grado de credibilidad, lo que le da más influencia que cualquier texto escrito, no sólo para hacer creer a la gente en la Historia que se cuenta, sino también para defender ideologías políticas, crear enemigos, o destruir mitos[1].

---

[1] Por ejemplo, *Tres Lanceros Bengalíes*, *Las Cuatro Plumas*, *Revuelta en la India* son producciones que defienden claramente el imperialismo británico; *Siete días de mayo* o *Teléfono rojo*. *Volamos hacia Moscú* sitúan a los soviéticos como enemigos de la humanidad, en el marco de la Guerra Fría; *La Nuit et Brouillard*, de Resnais y L*e Chagrin et La Pitié*, de Marcel Ophüls acabaron con el mito de la Resistencia francesa durante la ocupación alemana.

El lenguaje visual afecta significativamente al mensaje presentado: una iluminación intencionada, una música especial o un determinado encuadre pueden dar a un personaje –un protagonista de la Historia– connotaciones positivas o negativas –ser el bueno o el malo en términos coloquiales–; ya sólo el estilo de un film genera expectativas en sí mismo[2].

Por lo tanto, en ningún caso se debe juzgar al cine por las convenciones de los textos escritos como a menudo hacen los historiadores. Cada medio posee sus propios elementos de representación. En el caso de las películas históricas, el aspecto más controvertido es el de la *invención*, aunque también la historia impresa, a veces, incluye invenciones. En el caso de la historia en imágenes, la invención es necesaria, porque la cámara debe filmar lo concreto: el cine no puede establecer afirmaciones generales sobre la revolución o el progreso; debe *crear –recrear–* secuencias que lo sugieran, porque ni siquiera puede afirmar.

Precisamente por el tema de la invención, noticiarios, documentales y películas de ficción se distancian: los primeros se consideran fuentes de información basadas en hechos, por lo que se les relaciona con el concepto de Historia tradicional, mientras que a las películas, como recrean situaciones, se las emparienta con la novela histórica. Y, en esta distinción comúnmente aceptada, hay elementos que conviene revisar.

Los noticiarios puedan proporcionar a los historiadores informaciones que de otra manera no podrían

---

2 Después de dos actores encuadrados en un plano general, esperamos un plano más cercano. Si un personaje avanza hacia la izquierda, esperamos que la cámara realice una panorámica o un travelling hacia la izquierda. BORDWELL, David y THOMPSON, Krispin: *El arte cinematográfico*. Barcelona, Paidós, 1995, p.334

acceder[3]. Los noticiarios son un valioso recurso para investigar sobre la psicología social, para recuperar la atmósfera de una era –los gestos, los movimientos, las reacciones de los protagonistas–, pero hay que tener presente que los noticiarios, a diferencia de las fuentes impresas, fueron concebidos para el público popular y que, a menudo la propaganda se filtra en sus ediciones. Por lo tanto las imágenes se seleccionan y se montan con una determinada intención, comercial o política. En otras palabras, los noticiarios constituyen el archivo visual de la primera mitad del siglo XX y una fuente histórica de innegable valor, pero su información debe ser cuidadosamente diseccionada para obtener resultados auténticamente científicos.

El documental es una producción informativa que se aproxima al reportaje o la crónica. Es más interpretativo que el noticiario y menos que la ficción. Su relación con los hechos es directa, inmediata y transparente. Goza de mayor consideración, porque intenta que los espectadores piensen, reflexionen, y no utiliza la ruta del inconsciente, como la mayoría de las ficciones, que conciben a los espectadores como masa de consumidores.

Los documentales, como los libros de historia, aportan pruebas: periódicos, fotos, noticiarios, material de archivo, testigos, incluso la voz de una narrador. La

---

[3] En mis clases utilizo imágenes de *El triunfo de la voluntad* (1934) de Leni Riefenstahl para explicar la fuerza del partido nazi en los primeros tiempos; y una edición de los noticiarios nazis de principios de 1945, en el que aparece Hitler condecorando a un grupo de jóvenes soldados, para examinar la decadencia y derrota del nazismo. Las diferencias en el aspecto físico y comportamiento del *führer* en ambas cintas constituyen una prueba elocuente de la evolución del partido. Creo que nunca llegaría a transmitir a mis alumnos con explicaciones, lo que ponen de manifiesto estas cintas con sus imágenes.

presencia del narrador y de los testigos vino dada por influencia de la TV. El narrador se consideraba importante porque representaba a alguien que contaba la historia de una forma objetiva[4]. El testimonio de testigos se potenció, no tanto por los argumentos que aportaban, sino por la fuerza emocional de sus declaraciones –conmueven, fijan la atención–, especialmente apropiadas en el caso de las biografías.

Tampoco es cierto que un documental sea más auténtico o verídico que una película de ficción: puede haber manipulación de un tema con una determinada intención[5] y, desde luego, interpretación personal[6]. Consciente o inconscientemente, siempre se sostiene un punto de vista,

---

4 A finales de los años sesenta y principios de los setenta, la presencia del narrador se empezó a eliminar para dejar al espectador que sacase sus propias conclusiones.

5 *Nuit et Brouillard* (1955) de Alain Resnais es el documental que alertó a la opinión pública sobre las actividades colaboracionistas de Vichy, antes incluso que lo hicieran los historiadores. Pues bien, este documental fue utilizado por Resnais como protesta contra la guerra de Argelia y, con tal fin, sacó de contexto el Holocausto y lo utilizó como fuerza política a través de las palabras del narrador que plantea cuestiones sobre la responsabilidad moral y la posibilidad de otro Holocausto. Vid. HERZSTEIN, Robert E.: "Newsfilm and Documentary as Sources for factual Information", en O'CONNOR, John E. (ed.): *Image as artifact: The Historical Analysis of Film and television*. Florida, Robert E. Kriegeer Publishing, 1990, pp.177-186, p.186.

6 Siguiendo con el ejemplo francés: en *Le Chagrin et la Pitié* (1969), Marcel Ophüls realiza una crónica de la vida en Clermont-Ferrand durante la ocupación y reconstruye la historia con una serie de personajes del drama, pero ni en la selección de los testimonios es objetivo –predominan los testimonios de izquierda–, incluso los ángulos de la cámara predisponen al espectador respecto al personaje en pantalla, como sucede con el oficial alemán tomado en primerísimo primer plano, ligeramente picado, que agranda sus facciones y resalta sus defectos. Vid. ROUSSO, Henry: *Le syndrome de Vichy 1944-198…*. Paris, Seuil, 1987, p. 11-146.

siempre hay una forma de interpretación, pero ni el libro más acreditado puede asegurar que lo que dice fue tal y como sucedió.

Tanto los documentales como las películas de ficción o los textos escritos pueden ser arbitrarios y falsos; por lo mismo, algunas películas pueden ser más completas y evocativas que un documental, incluso que un libro. En muchas ocasiones, el valor del material audiovisual no tiene tanto que ver con su naturaleza, sino con las expectativas de la gente[7]. Los espectadores consideran que un libro o un documental presentan una perspectiva objetiva y verdadera de la realidad, y –como digo– no siempre es así.

No obstante y a pesar de reconocer que algunas películas pueden proporcionar *pistas* históricas interesantes, dudo que sirvan para enseñar historia: no se conoce la Roma imperial con *Satyricon* (1969) de Fellini, ni la Primera Guerra Mundial a través de *El barón rojo* (Roger Corman, 1971) o el proceso de descolonización visionando *La batalla de Argel* (Pontecorvo, 1965). Estas películas adaptan la Historia, en tanto en cuanto eligen elementos, planifican una puesta en escena y llevan a cabo un proceso de selección y montaje de imágenes. Tampoco conviene olvidar que el objetivo principal de las películas es ganar dinero, no dar lecciones de historia. Pendientes más de los actores, del drama, de los escenarios, los contenidos y los aspectos técnicos se ajustan a los gustos del público[8], a los que ofrecen una gran variedad de sentimientos. También las condiciones de la

---

[7] Igual que las distinciones entre los diferentes tipos de cine y la división en géneros es más un empeño de los teóricos que un aspecto real y práctico.

[8] A menudo se eliminan aspectos que puedan resultar desagradables o levantar polémicas entre los espectadores.

producción repercuten en el contenido: la influencia cinematográfica americana en Europa inspiró el papel de Silvana Mangano en *Arroz Amargo* (De Santis,1948), relegándose aspectos sociales más problemáticos que el tema permitía plantear a la exhibición del físico de esta atractiva mujer. En el caso, por ejemplo, de *Soldado Negro* (Franck Capra, 1944), son las circunstancias históricas –la intervención norteamericana en la Segunda Guerra Mundial– las que obligan a manipular el patriotismo afroamericano.

Reconozco que es muy difícil generalizar, porque existen muchos tipos de películas históricas: películas basadas en hechos o personas con una elaboración muy documentada (*Gandhi*, *JFK*); películas con un marco histórico muy cuidado, aunque los personajes y la trama sean ficticios (*Amistades peligrosas*); y películas que se hacen denominar históricas y que sólo tienen de «histórico» algunos detalles de ambientación, ni siquiera todos. También las películas han evolucionado con el tiempo: de los clásicos filmes de Hollywood a los dramas documentales ingleses de los años sesenta, o a los relatos fríos, distantes de los testimonios fílmicos latinoamericanos (*Antonio das Mortes y Dios y el diablo en la tierra del sol*, de Glauber Rocha)[9].

Hace falta discernir si las manipulaciones existentes en las películas distorsionan o ayudan a clarificar el significado: a veces los acontecimientos históricos son sólo una excusa, un contexto para crear un drama –una drama personal en el que se ignoran los procesos sociales–, pero otras veces los acontecimientos históricos son tratados de una forma *responsable*.

---

[9] *Secuencias*. "Cine y política en América Latina". 2ª Época, nº 10, julio 1999.

Lo que quiero decir es que dudo que se pueda conocer la historia de la opresión de los pueblos birmanos con *Más allá de Rangún* (John Boorman, 1995), pero si se «aprende a ver», ésta y otras películas ayudan a la reconsideración de la importancia de los eventos históricos y permiten a los espectadores adentrarse en los temores o en las ilusiones de otros tiempos, aunque a menudo se requieren unos conocimientos previos mínimos para percibir ese tiempo.

Por otra parte, detrás de la historia que se cuenta, se ocultan unos valores sociales y culturales en los que tal vez debería estar el énfasis de los análisis. Kracauer fue el precursor de este campo y desde entonces muchas y variadas han sido las aportaciones. Si los eventos del pasado son elegidos «para contrastar con la situación actual, para modificarlos y disfrazarlos, o para sugerir soluciones a los problemas contemporáneos», interesa saber por lo tanto qué hay detrás de la evocación de ese acontecimiento y qué influencia ejerce en la sociedad. El impacto social de un film es muy importante, porque determina la creación de una emoción o sensibilidad común hacia un determinado tema.

El problema es valorar su influencia en la mentalidad colectiva, porque si bien el estudio de las reacciones de la crítica y del número de espectadores en los cines puede aportar una aproximación, también es cierto que cada espectador tiene su propia percepción de las imágenes cinematográficas, condicionada por la edad, el sexo, clase social o cultura. También desconfió de los análisis aislados: una única película no es capaz de crear estereotipos. Es importante trabajar con series de películas, con otros medios de comunicación y productos culturales que difundan las mismas ideas.

Vamos a ver estos aspectos en un análisis práctico: *El Acorazado Potemkin* (Eisenstein, 1925). Tal vez el

empeño parezca complicado, porque es una película que ya tiene un significado en los receptores y que, por otra parte, se le han dedicado muchos estudios. Pero mi intención es ante todo práctica: *aprender a ver*, como antes decía, captar el mensaje directo e indirecto de las imágenes, que sea útil y aplicable –con las peculiaridades que cada producción exige– a otras películas históricas.

## 1.2. *El acorazado Potemkin:* un encargo gubernamental

*El Acorazado Potemkin* es una película histórica que narra la Revolución de 1905. La Revolución de 1905, como se sabe, no constituyó una jornada concreta, sino que estuvo formada por una serie de protestas y huelgas que empezaron, igual que en 1917, por una guerra, la ruso-japonesa, y una derrota. En enero se produjo el llamado *Domingo sangriento* que consistió en una marcha pacífica en demanda de una Asamblea Constituyente elegida por sufragio universal. La marcha fue disuelta a tiros. En junio se produjo una cadena de huelgas y en octubre una segunda en la que aparecen rasgos nuevos: el apoyo de la burguesía al movimiento y las ocupaciones de tierras por los campesinos. Comenzó con una huelga ferroviaria que dejó a Rusia paralizada. Se formó entonces una Comisión de Delegados Obreros (Soviet). San Petersburgo se quedó desabastecida, y las barricadas proliferaron en las calles de Odessa, Moscú, Jarkov. Ante la amplitud de la protesta, el zar no tuvo más remedio que hacer concesiones: reconoció libertades cívicas y la elección de la Duma.

Como era muy complicado presentar en la pantalla todos estos acontecimientos que sirvieron de ensayo general a la Revolución de 1917, se decidió elegir un episodio representativo, la rebelión de los marineros del

Acorazado Potemkin. ¡Qué mayor ejemplo que la sublevación de las fuerzas tradicionalmente más leales al régimen!

Para contar la historia se utilizó la técnica de las reconstrucciones históricas o de actualidad, que gozaban del apoyo y la credibilidad del público y que, además, estaban entonces muy de moda en todos los países[10]. Por lo tanto, se trata de una producción con un gran realismo documental: se rueda en escenarios naturales, se utiliza un barco gemelo para conseguir mayor veracidad y el relato se apoya en una labor de documentación bastante exhaustiva.

Esta epopeya revolucionaria se estructura a modo de las tragedias griegas en cinco actos; o, a modo de la historia tradicional en cinco capítulos: 1.º Hombres y gusanos; 2.º Drama en el Alcázar; 3.º Llamada de la muerte; 4.º La Escalinata de Odessa; 5.º Encuentro con la escuadra. La división en partes sirve para facilitar la explicación del proceso y, por lo tanto, la comprensión de la historia.

Pero ni la crítica ni el público contemporáneo, dentro y fuera de la Unión Soviética, vio *El Acorazado Potemkin* como un relato histórico; ni muchos gobernantes consideraron que su proyección mejorase el nivel cultural de la gente, todo lo contrario. Quiere decirse que en las formas de recepción de un film, obtenemos datos interesantes para su análisis. En este caso, la censura y el veto al que fue sometida esta película –en algunos países

---

[10] Méliès, Zecca, Collins son algunos de los pioneros de este género que se mantuvo, con gran acogida por parte del público, hasta la II Guerra Mundial. Pero, a partir de 1945, decaen porque se descubren las posibilidades de crear un relato cinematográfico sin imagen en movimiento, utilizando fotografías, grabados, cuadros, fachadas de edificios, periódicos, etc.

y en determinadas épocas– nos alerta sobre la existencia de un objetivo de mayor envergadura, que puede encontrarse investigando en las condiciones de producción que la hicieron posible. Y así encontramos que, efectivamente, la película fue un encargo del gobierno bolchevique que deseaba conmemorar el 20 Aniversario de la Revolución de 1905.

Desde 1918, el cine estaba al servicio del nuevo Estado: se había convertido en un medio de cultura, en un arte popular, y sobre todo en un instrumento al servicio de la propaganda comunista. El cine, en general, es un instrumento ideal de propaganda porque es una forma elástica, maleable, que no ofrece resistencia interior a la expresión de las nuevas ideas y es, además un medio de comunicación popular que conecta de una forma directa con las amplias masas. Pero, mientras que en las dictaduras de corte clásico (España e Italia) el cine se utiliza como escape o evasión –porque está en manos privadas–, la URSS recurre al cine como un instrumento de concienciación social: el contenido de las películas debía ser consecuente con la realidad política del país. El objetivo principal es claramente político y, a él, el referente histórico queda plenamente supeditado.

## 1.3. **La revolución glorificada**

El comienzo de la película señala con nitidez cuál es su tema principal: «La *revolución* es guerra, es la única guerra legítima, justa y grande de todas las guerras conocidas». Así, *El Acorazado* se convierte en una llamada a la revolución para acabar con la opresión, con la desigualdad y las injusticias. Inicialmente parece referirse al zarismo –por los emblemas, banderas, símbolos que aparecen–, pero puede perfectamente sacarse del contexto histórico

para utilizarse como justificación de cualquier acción revolucionaria de similares características. Y no sólo se legitima la Revolución, sino que además se difunden sus consignas: la *solidaridad* y *la fraternidad*. Cuando Vakulincuk grita ¡Hermanos!, consigue que los fusiles se bajen y los que inicialmente parecían destinados a ser verdugos, se unan a los rebeldes. Hermanos, camaradas, compañeros… es la llamada insistente a la *unidad,* una mención específica al lema de la Revolución mundial: ¡Proletarios del mundo, uníos!

Por lo tanto, más que recoger el motín del Potemkin[11], la película de Eisenstein es un documento social e histórico de un valor inestimable por el ambiente de su época que es capaz de reflejar: la necesidad del Partido Comunista de legitimar su poder soberano, tanto en el interior como en el exterior del país, y su empeño en predicar la Revolución mundial. Como se puede apreciar,

---

[11] El día 28 de junio de 1905 los obreros de la ciudad portuaria rusa de Odessa iniciaron una huelga general en protesta por su crítica situación laboral. Como era costumbre, las autoridades zaristas movilizaron a todas las fuerzas de policía de la región. Pero esta vez se manifestaron impotentes para reprimir las actividades de los huelguistas. Se decidió entonces pedir ayuda a la flota del mar Negro, que fondeaba en el puerto. La mayor unidad de la escuadra era el acorazado Potemkin, que debía de desembarcar el mayor contingente de marineros. Estos se encontraban desmoralizados por la reciente derrota ante el Japón y por las duras condiciones de la vida a bordo. Pero antes de bajar a tierra se sirvió rancho: carne podrida con gusanos. Los marineros se rebelaron y, ante las amenazas de los oficiales, se hicieron con el control del barco. Bajaron luego a tierra pero para ayudar a los huelguistas. La unión de los marineros y de los obreros recrudeció los combates de la ciudad. En poco tiempo se contabilizaron varios cientos de muertos. El zar, asustado, telegrafió a los restantes buques de la flota ordenándoles bombardear al Potemkin. Pero los marineros se negaron a disparar. Los marineros del Potemkin izaron la bandera roja en su buque e intentaron convencer a sus compañeros de la flota para que se unieran a ellos, aunque no lo consiguieron, y abandonaron el puerto.



la película mantiene el nivel de adoctrinamiento dictado en la Revolución de Octubre, sin involucrarse en las luchas por el poder que, tras la muerte de Lenin, se desatan entre sus colaboradores[12].

Habría que preguntarse cuál es el grado de reconstrucción de la realidad histórica y el grado de modificación de la misma en aras de estos imperativos políticos. Tal y como explica Marc Ferro[13], la película de Eisenstein recoge con gran exactitud algunos de los momentos claves del episodio del Potemkin. Es exacto, por ejemplo, que el motín estalló porque la carne servida a los marineros se encontraba en un avanzado estado de putrefacción. Los nombres y papeles de los protagonistas

---

12 Mientras Trotsky denunciaba el cansancio del socialismo y desarrollaba su doctrina de la "revolución permanente", Stalin reunía en sus manos todos los hilos para el control del Poder. Finalmente en un congreso del partido, en 1927, 854.000 miembros votaron, obedientemente por Stalin y por el Comité Central, y sólo 4.000 por Trotsky que fue enviado primero a Siberia y después desterrado de la URSS.

13 Vid. FERRO, Marc: *Historia y Cine*. Barcelona. Gustavo Gili, 1980 y FERRO, Marc: *Historia contemporánea y Cine*. Barcelona. Ariel, 1995.

también son verídicos, aunque, como el suceso nunca ha sido establecido con certeza en todos sus aspectos, es muy difícil distinguir en el trabajo de Eisenstein lo que se revela como realidad tal y como pudo llegar a su conocimiento y lo que se revela como invención, como producto de la imaginación.

Sí parece claro que Eisenstein modifica algunos detalles, por ejemplo, el comandante del barco, Golikov, que es el único de los oficiales dispuesto a comprobar efectivamente el estado de la carne, no muere en la película, cuando en realidad fue tirado al mar como los otros oficiales por los sublevados.

También se omite, según Ferro, otro detalle importante: después de la matanza del pueblo en la escalinata, el general que mandaba la plaza de Odessa consideró oportuno, para canalizar la violencia popular, organizar una persecución contra los judíos. Por ello, miles de judíos fueron asesinados y sus casas saqueadas e incendiadas.

El motín no se incorporó realmente a la acción del Partido Socialdemócrata, ni hubo acción coordinada entre el movimiento revolucionario de la ciudad y el de los marineros, cosa que no ocurre en la película, donde precisamente la confraternización entre barco y ciudad es uno de los factores que más valor dan a la lucha revolucionaria.

Al final de la película parece como si los valores de estos hombres hubieran triunfado y con ellos «su barco». Sin embargo, la realidad no fue así: parte de la tripulación fue ahuyentada por un puñado de soldados, el resto regresó a Constanza por segunda vez; el barco encalló, sus marineros sufrieron destierro o presidio, y en su mayor parte emigraron a Argentina.

En resumen, podemos encontrar datos verdaderos, invenciones para dar a estos datos una estructura novelada y por lo tanto más atractiva para los espectadores, y

falsificaciones para cumplir unos objetivos políticos. Además no es una obra meramente descriptiva –es inimaginable en una película realizada por Eisenstein–. *El Acorazado* contiene muchas metáforas simbólicas[14]:

a) El motín del barco sirve para materializar la gran epopeya obrera y campesina de 1905.
b) La carne agusanada se eleva como símbolo de la condición inhumana a la que se encuentran reducidos, no sólo la Marina, sino toda la población de trabajadores rusos.
c) La escena de la lona resume la crueldad con la que el zarismo asfixia toda tentativa de protesta.
d) La presencia y actitud del *pope* ante los acontecimientos representa una fuerte crítica anticlerical.
d) El cortejo fúnebre de Vakulincuk encarna los sentimientos del pueblo ruso.
e) La escena de la escalera es una reproducción de la jornada del 9 de enero.

Pero dudo que los espectadores de entonces vieran esos símbolos, incluso que los espectadores actuales los perciban con el mismo significado. Creo que los espectadores no vieron ni ven la Revolución de 1905. El sentido de un film no está –como decía Frank Capra[15]– en su verdad o en su falsedad, sino en su *permanencia como idea*, y la idea que queda en el público es la de un proceso revolucionario, que se identifica con la Revolución de 1917. En *El Acorazado Potemkin*, Eisenstein hacer sentir al espectador el grito de rebeldía en el que se mezclan la voz de los marineros y la de toda la población de Odessa que se presenta en pantalla con una cuidadosa selección

---

14 Vid. FERRO, Marc: *Historia y Cine*, op. cit.

15 Vid. CAPRA, Franck: *Franck Capra, el nombre delante del título*. Madrid. T&B Ediciones, 1999.

de planos. Los más «débiles», los desdichados y humillados cobran protagonismo: tullidos, niños, ancianos y mujeres. La presencia de la mujer en estas jornadas revolucionarias de 1905 no tuvo tanto relevancia como aparece en pantalla, sin embargo en la Revolución de 1917 sí, lo que representa un dato más de este intento de remitir al público a la Revolución bolchevique. Hay que reconocer que, aunque Eisenstein no inventa la interrupción de la continuidad de la escena –algo que ya habían hecho los americanos– logra un estilo especial para la descripción de ciertos estados de ánimo agitados, ritmos nerviosos y velocidades desgarradoras.

No sólo el grito de rebeldía, el contagio revolucionario está perfectamente reflejado: vemos a la masa de gente crecer y descender de diferentes caminos para presentar sus respetos al mártir, Vakulinchuk[16]. La dinámica revolucionaria se explica con detalle y con un alto grado de intensidad de acción, que mantiene el interés del espectador gracias a la emoción y a la expectativa que se pone en el relato. En otras palabras, es un drama sostenido, que no decae y estremece, porque las pruebas que se aportan no son racionales, descriptivas o explicativas, sino *emocionales*.

La miseria se describe como irresistible y el odio en aumento: la escena en la que el marinero novato tira el plato contra el suelo prepara al espectador para el estallido revolucionario, porque la miseria y el odio forman

---

[16] Está será una escena muy utilizada en la propaganda visual comunista. En el documental *La vie est à nous*, elaborado por la cooperativa Ciné Liberté para defender la candidatura del Frente Popular francés para las elecciones de 1936 puede contemplarse, en la escena final, columnas de personas que, procedentes de diferentes lugares, se reúnen en una marcha común cantando la Internacional. Curiosamente, los primeros planos también sirven para presentar a niños, ancianos y mujeres.

una mezcla explosiva. El mando es incapaz de escuchar las reivindicaciones populares. Se irrita y se pone nervioso al ver desfallecer su autoridad: los marineros se niegan a comer la sopa. El pueblo *toma conciencia*: en la escena en la que la población rinde homenaje al marinero muerto, vemos cómo los puños se van apretando con fuerza hasta alzarse contra la injusticia. Eisenstein realiza así un modelo no superado.

### 1.4. **Personajes ejemplares**

Hemos comprobado que, mientras que en un libro los diferentes aspectos de un proceso se distinguen (aspectos sociales, económicos, políticos), en esta película –y en casi todas las películas– se mezclan, son simultáneos como la realidad misma. Tampoco se explica, como todo estudio escrito con un mínimo de rigor, el contexto –hay sólo una breve mención a la Guerra ruso-japonesa–, ni los antecedentes ni el final. Sin embargo *El Acorazado Potemkin* prueba el importante papel que asumió el pueblo en la Revolución de Octubre: unidades militares, fábricas, soviets de barrio se adhirieron a aquellas jornadas de lucha. La masa es el verdadero protagonista. Se pueden distinguir cuatro colectivos: los marineros del Potemkin, la población de Odessa, los oficiales del Acorazado y el destacamento de cosacos

Los personajes no están interpretados por actores profesionales y le llevó mucho tiempo encontrar la «tipificación» que requerían sus protagonistas: el médico lo buscó en Odessa y luego en Sebastopol, y allí, al fin, encontró a un hombre que paleaba carbón en un hotel y le pareció idóneo para el papel. De la misma forma, descubrió el «tipo» del sacerdote en la fisonomía de un jardinero que nunca había actuado.

Se contó con la participación de la población de la ciudad y de la Escuadra Roja: de hecho era una costumbre hacer participar a la población en las reconstrucciones históricas que agrupaban hasta diez mil personas[17].

Las masas eisenstenianas no son bloques uniformes, como sucede en la filmografía nazi, especialmente hábil en difuminar los rostros en el anonimato, sino personas diferenciadas hasta la individualidad. Este tratamiento se consigue con la utilización de planos medios y primeros planos muy significativos. Pero también es cierto que no se indaga en su vida privada: interesan sólo las acciones que repercuten en la esfera pública[18]. Sólo en la escena de la escalinata se presenta alguna tragedia familiar (la madre que, con su hijo muerto en sus brazos, avanza hacia los cosacos rogándoles que no disparen, y la mujer que, al caer herida precipita el cochecito de su bebé por las escaleras) o algún drama personal, como el dolor de la anciana herida en la cara. Pero estas referencias responden más a un intento de crear en el espectador, por una parte, identificación con el colectivo en cuestión; y, por otra, repulsa hacia los métodos del Antiguo Régimen, representados por la violencia y la crueldad de los cosacos. De forma implícita se desprende que si el Partido bolchevique ha luchado contra estas prácticas, parece lógico pensar que no se va a recurrir a ellas.

---

[17] SADOUL, Georges: *Historia del Cine Mundial*. Madrid. Siglo XXI, 1994, p.167.

[18] Las corrientes historiográficas que han abordado recientemente la historia de Rusia se interesan más por las personas que por la masa y más por su vida privada que por su participación en la escena pública. Por ejemplo, el ensayo histórico del historiador británico Orlando Figes titulado *La revolución rusa (1891-1924)*. Barcelona. Edhasa, 2000.

Los personajes son ejemplares, porque presentan unos sistemas de valores muy concretos. En el colectivo de los marineros y del pueblo predominan los aspectos positivos. Son *los buenos*: la fraternidad y la solidaridad guían sus actos; parecen siempre dispuestos al sacrificio –comen pan y sal cuando se niegan a tomar la carne podrida–; la emoción, el sentimiento –esos primeros planos con los rostros llenos de lágrimas ante el cadáver de Vakulinchuk– laten en su vida. Curiosamente no se presenta ningún dato de referencia a la *lucha de clases*, todo lo contrario: en los planos de identificación del pueblo, la cámara selecciona a gente humilde, pero también aparecen personas que, por su indumentaria (velos, sombreros, sombrillas), parecen pertenecer a una clase acomodada, y que participan con el mismo entusiasmo en las acciones de apoyo a los marineros amotinados. Tampoco se percibe una distinción entre *campo y ciudad*.

En el colectivo de los oficiales y los cosacos sucede todo lo contrario. Encarnan los valores negativos. Son *los malos*: fríos y calculadores; tiranos (se obliga a los marineros a tomar la sopa y declarar que les ha gustado); vengativos (la forma de atusarse el bigote y rozar el filo de su espada nos da a entender que algunos oficiales esperan con agrado la ejecución de los marineros rebeldes); traidores (la actitud del *pope* cuando se cae por las escaleras y se hace el muerto); crueles, asesinos (la escena del asesinato a sangre fría de la madre con su hijo en la escalinata de Odessa); sin sentimientos, por no tener no tienen ni rostro (los cosacos aparecen en la pantalla como botas y fusiles que avanzan sembrando de cadáveres el lugar).

Los primeros representan la causa de la revolución. La forma narrativa del film avala y justifica su lucha contra el Régimen zarista, pero sin hacer referencia explí-

cita a los ideales de la Revolución bolchevique. La lección que sacamos de la película en su conjunto es muy clara: los mártires mueren –Vakulinchuk–, pero el colectivo del pueblo asegura la continuidad de la victoria porque, gracias a la solidaridad y a la fraternidad se supera cualquier situación. Al final, la Armada imperial se une a los marineros del Potemkin en el grito de ¡Hermanos!, ¡Camaradas!

Es evidente que el realizador se implica de una forma completa en la reconstrucción de este episodio histórico. Por una parte, se mezclan sus propios recuerdos de las jornadas revolucionarias de 1917 y sus vivencias personales más recientes en la composición de las escenas. Por ejemplo, en el momento en que el pueblo desfila ante el cadáver del mártir para rendirle su último adiós, puede verse una alusión al homenaje que el pueblo soviético rindió a Lenin en el Kremlin en 1924: en torno a su nombre y a su imagen se creó el culto al dirigente y las imágenes lo reflejan perfectamente. El exceso, la inhumanidad brotan del impulso de la revolución, de la violencia, del calor humano, de la cólera del propio Eisenstein.

La implicación del realizador es evidente no sólo en el contenido, sino también en los aspectos técnicos con los que se señala al espectador dónde debe mirar y cuáles son los detalles que, en ese momento, importan para el discurso fílmico. El primer plano, por ejemplo, no es utilizado para un detalle indicativo, sino como un elemento capaz de despertar al espectador y facilitar la descripción de los elementos materiales: cuando el médico es arrojado al mar, el primer plano de las gafas pendiendo de una soga reemplaza al individuo engullido por el mar. Es cierto que la escenografía procede de fragmentos de la realidad, pero estos fragmentos son escogidos y elaborados con una intencionalidad concreta.

## 1.5. **La mirada del espectador**

Cuando se realiza una película tanto comercial como de propaganda, lo importante es llegar al mayor número de espectadores. En el caso de la URSS este empeño se supeditó a la necesidad de buscar nuevas formas de expresión, porque para los vanguardistas soviéticos de los años veinte lo más importante era romper los moldes convencionales –igual que la Revolución rompió las estructuras políticas y sociales– y sustituirlos por una nueva comunicación opuesta a la tradicional.

Este empeño tuvo sus ventajas e inconvenientes. Ventajas para la evolución del lenguaje cinematográfico que, gracias a los experimentos de estos cineastas, encontró nuevas posibilidades que facilitaron la culminación estética del cine mudo. Pero el mayor inconveniente es que se sacrificó, para ello, el apoyo del público que, habitualmente, abandonaba las salas de cine ante la imposibilidad de entender la película.

Eisenstein tuvo su primer fracaso justo un año antes con *La Huelga* (1924). Intentó la participación del espectador, implicándolo en un verdadero aparato creativo: «No hago películas testimonio, vistas por un impasible ojo de cristal –decía– sino que doy puñetazos en la cara al público». Y basó su llamado *cine puño* en un nuevo concepto de montaje[19]. Por ejemplo, junta dos realidades, una espiritual y otra material y las identifica –algo así como hace el surrealismo–. Con este tipo de montaje no muestra dos imágenes interrelacionadas, sino sólo una que sustituye y hace referencia a la que se espera por el contexto. Así, escenas en una carnicería sustituyen a las

---

[19] Vid. EISENSTEIN, S.: *Teoría y técnicas cinematográficas*. Madrid. Rialp, 1999.

ejecuciones en *La Huelga*. Más claramente, las cosas –lo material– suplen a los conceptos. Inicialmente este método parece de fácil comprensión, porque se facilita el entendimiento con referencias concretas, sin embargo no siempre es así, porque la asimilación de unas imágenes por parte del espectador depende de muchos factores, como ya he dicho[20]. En este caso, los campesinos soviéticos interpretaron la escena como positiva, porque, para ellos, la matanza de animales era señal de abundancia y riqueza[21].

En *El Acorazado Potemkin* intentó evitar estos errores y, aunque también los modelos vivos se alternan con objetos materiales, la dialéctica entablada entre ellos es más sencilla. Por otra parte, el espectador queda atrapado por la asombrosa multitud de planos que Eisenstein utiliza: las panorámicas para presentar, por ejemplo, la ciudad de Odessa; los planos generales del Acorazado en el mar gracias a los cuales el espectador percibe su *grandeza*; los planos contraplano con los que se describen disputas o amistades; o el famoso contrapicado de la escalinata de Odessa con el que las víctimas parecen aún más indefensas; además de los primeros planos concebidos para comunicar mensajes concretos, como ya he explicado.

También el ritmo es muy importante en la película. En la escena de la lona, cuando el capitán ordena fusilar a un puñado de marineros, cubiertos con una lona, la

---

[20] Se sabe que el gobierno nazi se vio obligado a *cuidar* las imágenes que se proyectaban ante mujeres porque manifestaban una mayor sensibilidad hacia las desgracias, aunque fuesen las de los enemigos, por los que sentían pena.

[21] En 1949, Georges Franju realizó un documental titulado *Le sang des bêtes*, filmado en un matadero, que intentaba ser una alegoría del Holocausto. Tampoco entonces este recurso expresivo se entendió.

espectador experimenta unos segundos de incertidumbre, porque el desenlace final –¿dispararán o no dispararán contra sus compañeros?– se prolonga con una serie de planos intencionados: plano del escudo del Acorazado, el rostro de los oficiales o los cañones.

Aunque hay que reconocer que tanto los valores del montaje como el ritmo llegan a su culminación en la escena de *la escalera de Odessa*. En el episodio real, el incidente ocurrió en una zona llana, inmediata al puerto. Pero Eisenstein se percató de que la escalera permitía intensificar los efectos con los picados y contrapicados, el movimiento de los cuerpos enfocados desde arriba o la amenaza de los fusiles contemplada desde un plano inferior. Para esta filmación se construyó una vagoneta móvil que se movía por unos carriles especiales. Esta iniciativa hay que interpretarla como ese margen de *invención/creatividad* que el realizador se permite y, en este caso, sirve para dar un mayor dramatismo al episodio. Creo que no por ello se desvirtúa la esencia del acontecimiento histórico y que, sin embargo, se alcanza una gran belleza artística.

La mezcla caótica del pueblo que huye despavorido al ver el avance de los cosacos se recoge tanto con planos generales y primeros planos en los que las figuras nos muestran el terror que experimentan en esos momentos y su impotencia. El movimiento impetuoso hacia abajo sigue el ritmo de los soldados bajando por la escalinata. De repente, y para llamar la atención, aparece el ritmo lento de una madre con su hijo en brazos que asciende. La respuesta cruel de los cosacos, que disparan sobre la madre a pesar de sus súplicas, provoca un nuevo movimiento rápido hacia abajo. De nuevo emplea lo concreto para llamar la atención sobre el espectador: el cochecito del niño que cae. La ferocidad de la represión se hace cada vez más dramática hasta que estalla en el primer plano de la anciana herida en el rostro.

Así, la evocación de la Revolución de 1905, a través de esta recreación documental, cumple perfectamente una función propagandística planificada: glorificar la Revolución de Octubre, presentar al pueblo como protagonista de estas jornadas, educar a la nación en la nueva realidad socialista. Su eficacia persuasiva no sólo emana de las imágenes, el estilo o la difusión que alcanzó la película dentro y fuera del país, sino también de que formó parte de un plan sistemático de propaganda, desarrollado en los años veinte por iniciativa gubernamental y aplicado a todos los medios de comunicación de masas disponibles entonces en la nación.

Una situación parecida se dio en 1950. Entonces los esfuerzos persuasivos oficiales soviéticos se dirigían a la consolidación del control comunista en la Europa Oriental, control que se había iniciado durante la Segunda Guerra Mundial. Para coordinar las políticas de los nuevos gobiernos se creó una nueva organización internacional en 1947 a la que se dio el nombre de la Cominform o Agencia de Información Comunista, que se disolvió en 1956. No obstante el descontento económico y nacional aumentaba en los países satélites de la Unión Soviética. Se hacía urgente tomar medidas para frenar la oposición.

La URSS lanzó entonces *el Potemkin* a un reestreno internacional[22]. *El Acorazado* contenía el mensaje necesario para aquellos momentos de crisis, puesto que, al recuperar la memoria y el ambiente de la Revolución, evocaba, de forma indirecta, la solidaridad y la fraternidad que se quería inculcar en los estados satélites. Valores

---

22 Fue entonces cuando se la acompañó con la música de N. Kriukov, que intensifica el efecto aplastante que causa la película. Antes, el distribuidor era el que escogía los temas musicales en cada exhibición de *El Acorazado Potemkin*.

eternos y universales que hacen de esta reconstrucción histórica, un documento siempre vivo, aunque sin fuerza política para frenar un proceso que parecía inevitable: la desintegración del orden internacional comunista.

## Ficha técnico-artística

Título original: *Bronenosetz Potiomkin*. Producción: Goskino (Unión Soviética, 1925). Director: Serguei M. Eisenstein. Argumento: Nina Agadjanova-Choutko y Serguei M. Eisenstein. Guión: Serguei M. Eisenstein y Grigori Alexandrov. Fotografía: Edouard Tissé y Vladimir Popov. Decorados: Vasili Rajals. Montaje: Serguei M. Eisenstein y Grigori Alexandrov. Intérpretes: Alexander Antonov, Grigori Alexandrov, Vladimir Barski, Mijail Gomarov, Anna Repnikova. Blanco y negro. 100 min.

# 2. LA URSS Y LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA

*Magí Crusells*

Centre d'Investigacions Film Història. Universitat de Barcelona

El presente trabajo de investigación ofrece una visión de la Guerra Civil española a través de la intervención de la Unión Soviética. Si es bien conocida la ayuda militar que el Gobierno de Stalin prestó a la República no lo es tanto su contribución a nivel cinematográfico. Por esta razón, hago un bosquejo de cuál fue su colaboración armamentística durante el conflicto. En cambio, la contribución cinematográfica es analizada con mayor profundidad por ser un aspecto no tan conocido, pero no por ello menos importante, sobre todo a nivel propagandístico. Comprobaremos cómo desde los primeros días, la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) se mostró obviamente partidaria de la causa republicana, destacando por encima de todo aquella por la que luchaba el Partido Comunista de España (PCE). Conviene recordar que por primera vez en los conflictos bélicos del siglo XX, la cultura de la imagen jugó un papel sobresaliente. La guerra española representó una feroz lucha ideológica entre los republicanos y los nacionales. Los primeros se mostraron más innovadores y conscientes del papel propagandístico del cine que el bando franquista. Dentro de este contexto, se inscribe la filmación de noticiarios y documentales por parte de operadores soviéticos, así como la exhibición en las pantallas republicanas de algunos de ellos y la proyección de películas de ficción con un alto contenido social.

## 2.1. **La contribución militar**

La ayuda militar soviética a la República española fue sustancial, pero nunca suficiente para que el triunfo se produjera. La URSS no deseó verse envuelta en un conflicto bélico generalizado. Pero además de cobrar en oro su ayuda, poco a poco fue imponiendo su influencia política y militar; aspecto que se hizo insoportable para los partidos no comunistas. Un exponente de las injerencias fueron los agentes enviados con la finalidad de vigilar no sólo a sus compatriotas, sino también a los españoles que representaran un peligro para los intereses soviéticos. Se enviaron informes y, llegado el caso, se eliminaba a cuantas personas se creía conveniente, sin tener en cuenta la opinión del Gobierno republicano. El general Alexander Orlov fue el más conocido agente de la NKVD –la policía política de la URSS–, sobre todo a raíz de ser el principal promotor de la detención, secuestro y asesinato de Andreu Nin, líder del POUM (Partido Obrero de Unificación Marxista).

El traslado de las reservas de oro del Banco de España a la URSS, a partir de octubre de 1936, fue una condición necesaria para mantener el esfuerzo armamentístico de la República a base de suministros a crédito. A la Unión Soviética se enviaron 510 toneladas de oro fino, lo que en la actualidad serían alrededor de mil millones de pesetas.

El Gobierno de Stalin decidió ayudar a la República española para contrarrestar los envíos de Alemania e Italia. El 4 de octubre de 1936 llegó a Cartagena[23] el que

---

[23] Dato extraído del documental *L'or de Moscou* (Maria Dolors Genovès), emitido el 27 de febrero de 1994 en TV3 (Televisió de Catalunya). Hasta fecha muy reciente, la historiografía señalaba al Komsomol como el primer barco soviético que llegó a España con armamento.

posiblemente fuese el primer buque soviético que transportó material pesado, el Campeche. Este armamento entró por primera vez en combate durante la defensa de Madrid. De todo este material destacan por su calidad, velocidad y facilidad de maniobra los aviones Istrievitel-15 y el Istrievitel-16, conocidos entre los republicanos como *Chatos* y *Moscas*, respectivamente. Los carros de combate enviados por los soviéticos eran en tamaño, blindaje y poder destructivo superiores a los alemanes e italianos, porque iban armados de cañón.

En la Unión Soviética no se publicaron hasta los años setenta estimaciones totales del material bélico enviado a la España republicana. Un estudio soviético de la Academia de Ciencias de la URSS[24], publicado en 1974, proporcionaba las siguientes cifras:

a) Material de guerra

| | |
|---|---|
| Aviones (principalmente cazas) | 806 |
| Carros de combate | 362 |
| Autos blindados | 120 |
| Piezas de artillería | 1.555 |
| Fusiles | 500.000 aprox. |
| Lanzagranadas | 340 |
| Ametralladoras | 15.113 |
| Bombas de aviación | 110.000 |
| Proyectiles de artillería | 3.400.000 aprox. |
| Bombas de mano | 500.000 aprox. |
| Cartuchos | 826.000.000 aprox. |

[24] Academia de Ciencias de la URSS. Instituto del Movimiento Obrero Internacional. Comité Soviético de Veteranos de Guerra. *La solidaridad internacional con la República española: 1936-1939*. Moscú: Progreso, 1974, p. 368.

b) Personal

| | |
|---|---|
| Aviadores | 772 |
| Tanquistas | 351 |
| Consejeros e instructores | 222 |
| Marinos | 77 |
| Artilleros | 100 |
| Militares (otras especialidades) | 52 |
| Ingenieros y obreros | 130 |
| Radiotelegrafistas | 156 |
| Intérpretes | 204 |
| Total | 2.064 |

En la actualidad, aún no se sabe con exactitud la composición del material soviético proporcionado a los republicanos. De todas formas, tras la caída del comunismo se ha producido un acceso a unos archivos –los de la URSS, básicamente– que son los más importantes acerca del período que queda por ser investigado. El libro del británico Gerald Howson, *Arms for Spain: the untold story of the Spanish Civil War*, publicado originalmente en 1998, utiliza esas fuentes y como cabía prever ofrece novedades. Según Howson, la Unión Soviética envió a la España republicana unos 630 aviones, alrededor de 400 carros de combate, un millar de piezas de artillería y unos 400.000 fusiles[25]. Esta ayuda es bastante menor de la que hasta hace unos años se ha venido señalando, aunque las cifras son de todas formas importantes. Otra cosa es que el aprovisionamiento fuera muy discontinuo. Según los informes contables del ministro de Defensa soviético, Clement

25 Cfr HOWSON, Gerald. *Armas para España: la historia no contada de la Guerra Civil española*. Barcelona: Península, 2000, pp. 379-418.

Voroshilov[26], la URSS desplazó a España 1.955 hombres –cifra inferior a la proporcionada por la Academia de Ciencias–, llegando la mayoría antes de 1938. La Unión Soviética envió los suministros bélicos de la siguiente manera:

a) entre octubre de 1936 y agosto de 1937: 37 barcos
b) entre diciembre de 1937 y agosto de 1938: 14 barcos
c) entre diciembre de 1938 y enero de 1939: 7 barcos.

Ignacio Hidalgo de Cisneros –jefe de la fuerza aérea republicana– fue a Moscú, por orden de Negrín, a primeros de diciembre de 1938 para conseguir ayuda militar[27]. Agotado el oro del Banco de España, esta ayuda se acordó que se pagaría a crédito. Stalin se comprometió a enviar siete buques con suministros bélicos. Hasta el 28 de enero, día en que se interrumpieron los envíos, llegaron a puertos franceses 3 piezas de artillería, 2.772 ametralladoras, 35.000 fusiles, millones de cartuchos y 30 aviones *Chatos* desmontados. Prácticamente, la mayoría de todo este material no fue a parar a manos de la Segunda República debido a las dificultades fronterizas del Gobierno francés.

El número de soviéticos que vino a España nunca se podrá comparar con el personal expedido por Hitler –unos 18.000 hombres, incluyendo el personal civil e instructores– y, muchísimo menos, por el de Mussolini –cerca de 73.000–. Stalin no envió fuerzas de infantería debido a que las primeras unidades de las Brigadas Internacionales

---

[26] Estos informes, tras el levantamiento de secreto por parte de la Comisión de Archivos de Rusia, fueron consultados por el equipo de investigación del programa de televisión *L'or de Moscou*.

[27] HIDALGO DE CISNEROS, Ignacio. *Cambio de rumbo*. Vol. 2. Barcelona: Laia, 1977, pp. 297-303.

–creadas a iniciativa del Comintern– cumplían esta finalidad. La verdad es que el Gobierno de la República nunca llegó a controlar los contingentes soviéticos enviados a España. Indalecio Prieto creyó que nunca hubo más de 500 soviéticos a la vez (suponiendo que se produjeran tres o cuatro relevos, dan un total de 2.000 personas). Según los datos de la Academia de Ciencias de la URSS, murieron en territorio español 157 soviéticos y no estuvieron al mismo tiempo más de 800 personas.

## 2.2. **La contribución cinematográfica**

### 2.2.1. *Los noticiarios*

El Gobierno soviético no sólo envió agentes y asesores militares, sino también operadores cinematográficos como Roman Karmen y Boris Makasseiev. Ambos vinieron a España, en el verano de 1936, como corresponsales de Soiuzkinochronika, la productora oficial de noticiarios de la URSS. El redactor de los guiones fue Mijail Koltsov, corresponsal de *Pravda* y que colaboró con los mandos de las Brigadas Internacionales, sobre todo a raíz de su gran amistad con el general Lukacs. El resultado fue incluido en un noticiario dedicado exclusivamente al conflicto español: la serie *K sovitiyam v Ispanii* –cuya traducción sería «Sobre los sucesos de España»–, editado entre septiembre de 1936 y julio de 1937. Es significativo que este noticiario –con una media de duración de unos 10 minutos– desapareciera de las pantallas coincidiendo con la finalización, en agosto de 1937, del primer contingente de barcos de la Unión Soviética que llevaban suministros bélicos para la República.



Fotograma del documental *Ispania:* brigadistas desfilando por la Avenida 14 de Abril, de Barcelona, el 28 de octubre de 1938 (imágenes proporcionadas por Rafael de España).

Roman Karmen recordaba, en su propio documental *Grenada, Grenada, Grenada moia* (1967), su llegada a España así: «Hace 30 años, el operador Boris Makasseiev y yo mismo atravesamos la frontera española. Hace mucho de esto, mucho tiempo. Todo lo que vi, todo cuanto viví en aquel país ha quedado para siempre en mi memoria»[28]. Ambos se interesaron no sólo por lo que ocurría en el frente, por los soldados que combatían, sino también por los problemas de la retaguardia: la escasez de alimentos, el

---

[28] Una parte de las imágenes rodadas por Roman Karmen y Boris Makasseiev en España durante la guerra fueron reutilizadas por Karmen para el posterior documental de montaje *Grenada, Grenada, Grenada moia* (1967).

éxodo de la población civil y las consecuencias de los bombardeos, como eran las destrucciones de edificios o la muerte de sus habitantes. El propio Karmen afirmaba que «fue en España donde de verdad descubrí mi responsabilidad, la importancia de cada fotograma filmado y de cada acción personal. Qué repulsión debe suscitar en la madre que solloza sobre el cadáver de su hijo ver a un hombre que dirige hacia ella su cámara ronroneante»[29].

Una vez el material filmado en España llegaba a Moscú, la realización de cada noticiario corría a cargo de alguno de los directores de montaje de Soiuzkinochronika. Aunque se incluía la voz de un locutor o narradora, por norma general se añadían también una serie de textos a las imágenes para contextualizarlas. Una breve sinopsis de este noticiario, con las fechas de edición, es la siguiente[30]:

- Número 1. Agosto-septiembre 1936. Corresponsales soviéticos penetrando en España por la frontera de Irún/Imágenes del frente vasco, principalmente de la zona de San Sebastián.
- Número 2. Septiembre. Escenas de Barcelona, tras el fracaso de la rebelión militar/Combates en el frente de Aragón, en el Alcázar de Toledo y en torno a Madrid.
- Número 3. Septiembre. Diferentes lugares de Barcelona, bajo el control anarcosindicalista/Corrida de toros celebrada en la Ciudad Condal con la finalidad de obtener fondos para la causa republicana en

---

[29] KARMEN, Roman. *¡No pasarán!*. Moscú: Progreso, 1976, p. 35.

[30] Agradezco al personal de la Filmoteca Española –especialmente a Marga Lobo y Alfonso del Amo– las atenciones que me prestaron durante el visionado que realicé de los noticiarios y documentales soviéticos. Para un comentario más ampliado del noticiario *K sovitiyam v Ispanii* cfr. AMO, Alfonso del (ed. en colaboración con Mª Luisa Ibáñez). *Catálogo general del cine de la Guerra Civil*. Madrid: Cátedra-Filmoteca Española, 1996, pp. 571-582.

el frente/Milicianos partiendo de Barcelona hacia Zaragoza/Voluntarios internacionales armados y preparados para combatir al fascismo.

- Número 4. Septiembre. Panorámicas de Barcelona: el puerto donde está anclado el crucero *Jaime I* y Lluís Companys, presidente de la Generalitat, dirigiéndose a unos manifestantes/La retaguardia en el frente de Aragón: ataques de infantería, transporte de heridos, combates aéreos, etc.
- Número 5. Septiembre-octubre. Tropas republicanas intentando entrar en el Alcázar de Toledo.
- Número 6. Septiembre-octubre. Combates en el Alto del León, en Guadarrama.
- Número 7. Octubre. Imágenes de Madrid: carteles sobre la defensa de la ciudad, desfile de una unidad militar republicana, evacuación de la población civil, personal sanitario atendiendo a niños, paso de un cortejo fúnebre, cuartel del Quinto Regimiento y José Díaz –secretario general del PCE– pronunciando un discurso para movilizar el máximo de recursos posibles para defender la República.
- Número 8. Octubre. Dolores Ibárruri ofrece un pequeño discurso contra el fascismo/Escenas de la retaguardia: trabajos en el campo, control de carreteras, personas haciendo cola ante un establecimiento, evacuación de la población infantil…/Multitudinario recibimiento del barco soviético *Neva*, que transporta víveres, a su llegada a Alicante.
- Número 9. Noviembre. Unidades republicanas realizando ejercicios de combate e instrucción/Imágenes de Madrid: carteles convocando a la defensa, personas haciendo cola para asistir a la proyección de la película soviética *Los marinos de Cronstadt* en el Cine Capitol, un bombardeo, gente que busca un refugio, etc.

- Número 10. Noviembre. Escenas sobre la defensa de Madrid: un gran cráter –consecuencia de una explosión– en la Puerta del Sol, un ataque de la aviación enemiga, personas corriendo para protegerse, edificios destruidos, muertos, construcción de barricadas y trincheras.
- Número 11. Noviembre. Imágenes de Madrid: desolación entre los madrileños tras un bombardeo, nuevas tropas republicanas partiendo hacia el frente, Buenaventura Durruti poco antes de fallecer, trincheras en la Casa de Campo, mitin político, patrullas de control circulando por la ciudad.
- Número 12. Noviembre. Consecuencias negativas de los ataques franquistas sobre Madrid: bombardeos, incendios, cadáveres, heridos, entre otros elementos. El periódico *Mundo Obrero* informa del triunfo republicano.
- Número 13. Diciembre. La huerta valenciana /Imágenes de Valencia/El Gobierno republicano, que se ha trasladado a la capital del Turia, alaba la defensa heroica de Madrid.
- Número 14. Diciembre 1936-enero 1937. Escenas de Madrid, tras un bombardeo y el rescate de una niña que ha sobrevivido entre las ruinas de una casa/El Palacio del Infantado de Guadalajara en llamas/Tropas republicanas en la sierra madrileña: jefes militares estudiando la situación, captura de 25 prisioneros y Enrique Líster –uno de los responsables del Quinto Regimiento– hablando a sus hombres.
- Número 15. Diciembre 1936-enero 1937. Madrid: construcción de barricadas y trincheras, el Palacio de Liria destruido por un bombardeo, evacuación de la población civil, combates en la Casa de Campo y en la Ciudad Universitaria, desfile de brigadistas, etc.

- Número 16. Diciembre 1936-enero 1937. Cartagena: construcción de refugios, edificios en ruinas, el crucero *Libertad* en el puerto/Valencia: festival infantil y fabricación de tanques/Soldados republicanos conviviendo con los habitantes de una población situada la zona de Teruel/El batallón Tchapaieff, de la XIII Brigada Internacional, descansando en la retaguardia y, luego, dirigiéndose al frente.
- Número 17. Marzo. La retaguardia republicana: trincheras, interior de un hospital, taller de confección y fabricación de blindados/Batalla de Guadalajara: conquista de Brihuega, soldados inspeccionando el material capturado al enemigo, prisioneros italianos, Líster charlando con la tropa.
- Número 18 (I). Marzo-mayo. Celebración del Primero de Mayo en Madrid. La aviación enemiga lanza un ataque contra la ciudad ese mismo día. /Mujeres trabajando en la confección de ropa. Fábrica de munición.
- Número 18 (II). Marzo-mayo. Brihuega: soldados republicanos descansando y comiendo, material capturado al enemigo, prisioneros italianos, Enrique Líster y Valentín González «El Campesino» observando una bandera de la Italia fascista y despedida de tropas que marchan al frente.
- Número 19. Mayo-junio. Bilbao: bombardeos de la aviación alemana, personas en busca de un refugio, evacuación de la población infantil que embarcan rumbo a Leningrado y llegada de los niños a la URSS donde son recibidos efusivamente.
- Número 20 (I). Julio. Tropas republicanas en el frente de Madrid/Escenas del Segundo Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura en el salón de sesiones del Ayuntamiento de Valencia. Juan Negrín, presidente del Gobierno

republicano, dirige unas palabras de bienvenida a los participantes. También aparecen Ludwig Renn, André Malraux, Mijail Koltsov, Gustav Regler, entre otros. Se incluyen unas imágenes de fuerzas republicanas durante la batalla de Brunete. Éstas dan paso a otras en las que una representación de la XI División ofrece a un auditorio trofeos de combate –guerreras, banderas…– capturados al enemigo en dicha batalla y que son mostrados a los asistentes del Congreso.

- Número 20 (II). Julio. Este número está elaborado con imágenes ya empleadas en otras ediciones y, tal vez, fue hecho como resumen de todos los anteriores. Tras un mapa de España, una serie de explosiones dan lugar a una serie de escenas: combates, bombardeos, muertos, evacuación de heridos, instrucción militar, desfiles…




Fotograma del noticiario número 3 *K sobitiyam v Ispanii:* voluntarios del Batallón Thaelmann en el patio del Cuartel Carlos Marx de Barcelona.

Podemos comprobar que este noticiario dedica una atención preferente a la defensa de Madrid. Las imágenes que más predominan de la capital son las rodadas en la retaguardia, así como de poblaciones cercanas –Toledo, Guadalajara, Guadarrama, etc.– donde se producen una serie de enfrentamientos armados. Todo ello corrobora que cuando se inició la defensa madrileña, en el otoño de 1936, se puso en marcha un aparato propagandístico y movilizador tan intenso como eficaz. El cine fue un ejemplo de ello. La finalidad de estas imágenes era demostrar que el Madrid republicano proseguía encarnizadamente su lucha contra el enemigo, a pesar de que éste estuviera muy cerca.

Tal como se ha apuntado en el primer punto, la intervención militar de la URSS durante la defensa de la capital de España contribuyó a cambiar el signo de la guerra ya que restableció el equilibrio. Los suministros soviéticos –aviones, tanques, armas automáticas, etc.– entraron en acción cuando los franquistas estaban a punto de conquistar la ciudad, permitiendo que el Madrid republicano resistiera. Este aspecto, el material enviado por la Unión Soviética, no es tratado en ningún número del noticiario ya que hubiera significado reconocer oficialmente su intervención directa y a gran escala en el conflicto.

En cambio, sí que se destaca la participación de voluntarios internacionales a favor de la República, ya que este punto no resultaba tan comprometedor al Gobierno de Stalin porque estas fuerzas militares, a pesar de que predominaba en muchas de ellas la ideología comunista –sobre todo en las Brigadas Internacionales–, no estaban formadas por unidades del Ejército soviético. Los extranjeros vinieron a reforzar el impacto positivo que sobre la moral, tanto de los combatientes como de la retaguardia, produjo aquel activo movimiento de solidaridad. Por ejemplo, en el número 20 (I) de *K sovitiyam v Ispanii*, el comisario general de Guerra Julio Álvarez del Vayo se

dirige a los asistentes al Segundo Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura, definiendo a los brigadistas como «voluntarios de la libertad y de la justicia social», a diferencia «de los soldados mercenarios de los países totalitarios», en referencia a los italianos y alemanes. A continuación, el alemán Gustav Regler –excomisario de la XII Brigada– lee un discurso en castellano: «Nosotros tenemos también la seguridad de la victoria del pueblo español que lucha no solamente para su propia cultura, sino para la cultura mundial. ¡Viva la victoria del pueblo español! ¡Viva la República española!» (aplausos y vítores de los asistentes).

### 2.2.2. *Los documentales*

Además del noticiario *K sovitiyam v Ispanii*, la productora Soiuzkinochronika también realizó varios documentales que tenía como protagonista nuestra contienda civil. En ocasiones, se realizaban versiones en castellano de un filme de la URSS para su difusión en la España republicana. Laya Films, la sección cinematográfica del Comisariado de Propaganda de la Generalitat de Cataluña, distribuyó en territorio republicano varias cintas. Tal fueron los casos de *Salyút Ispanii* y *My s vámi* (ambas dirigidas por Maia Slavinskaia en 1936), con los títulos respectivos de *Salud España* y *Estamos con vosotros*[31].

---

[31] La distribución de *Estamos con vosotros* está atribuida a Laya Films en un documento interno de esta entidad, vid. *Memoria*. Barcelona: Laya Films. Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya, 1937, p. IV. En cambio, en el *Catálogo general del cine de la Guerra Civil* se apunta que fue distribuida por la Asociación de Amigos de la Unión Soviética, cfr. AMO, Alfonso del. *Op. cit*., p. 641. Seguramente, esta organización patrocinó esta película como hizo con otras durante el conflicto español.

*My s vámi* se inicia con escenas de una manifestación celebrada en la Plaza Roja de Moscú a favor de la España republicana. A continuación, se observa cómo zarpan varios barcos soviéticos de Odessa hacia puertos españoles. Uno de ellos, el *Neva*, es recibido efusivamente en Alicante el 25 de septiembre. De forma oficial esta nave transportaba alimentos, aunque también llevaba petróleo. La mayoría de barcos soviéticos, sobre todo los que transportaban armamento, atracaban en la zona levantina y no en el litoral catalán. El motivo se debe a que la primera área estaba defendida y controlada por el Gobierno de la República, a diferencia de los puertos catalanes que lo estaban por los anarconsindicalistas.

La llegada del primer embajador español a la URSS, Marcelino Pascua, el 7 de octubre es recogida en *My s vámi*. Vemos cómo es recibido por el primer ministro y responsable de la cartera de Asuntos Exteriores de la Unión Soviética, Vyacheslav Scriabin Molotov. La versión española de este documental finaliza con una arenga para inscribirse en la Asociación de Amigos de la Unión Soviética. Esta entidad, que había nacido durante la Segunda República, contaba, incluso entre sus directivos, con personas de distintas tendencias y partidos: el liberal Diego Martínez Barrio, el anarquista Juan Peiró, entre otros. Algunos de ellos, y una vez concluida la guerra, escribirán contra la intervención soviética, contra sus métodos, contra las injerencias sobre el Gobierno y el Ejército republicano, imputando a esa intervención parte de la derrota republicana.

*Salyút Ispanii* es un reportaje sobre la visita a la URSS de una delegación española. Ésta llegó a Moscú, procedente de Odessa, el 7 de noviembre. El recibimiento fue particularmente caluroso en la estación ferroviaria, donde se organizó un mitin, en el que el secretario general del Consejo de los Sindicatos de la Unión

Soviética, y otros representantes de las fábricas de Moscú, pronunciaron discursos de bienvenida. A continuación, los españoles presenciaron en la Plaza Roja el desfile militar –destaca un gran número de fuerzas mecanizadas, aéreas y los destacamentos de infantería– y la grandiosa manifestación de los trabajadores de la capital para festejar el XIX aniversario de la Revolución bolchevique. En la tribuna presidencial destaca la presencia de Stalin, Molotov, Kaganovitch, Kalinin, Ordjonikidze y otros jefes del partido y miembros del Gobierno. En la versión española de este documental, el locutor –con un pronunciado acento eslavo– destaca, mientras vemos imágenes del desfile militar: «Este Ejército vigila las fronteras del primer estado proletario. Somos el Ejército de la paz, pero estamos prontos (sic) para devolver golpe por golpe». Hemos de apuntar que el poderío armamentístico merece un trato preferente en el documental ya que las escenas de este apartado son las más largas de todo el documental. Asimismo, otra de las características es el culto a la personalidad del dictador Stalin porque no sólo aparece en diversas ocasiones en pantalla durante la parada militar, sino que un retrato suyo preside una recepción a la cual asistió la delegación española en Ucrania.

*Salyút Ispanii* también incluye escenas de la visita que los republicanos efectuaron a miembros del Comité Central Ejecutivo de la URSS; una fábrica textil, una granja colectiva de campesinos y su escuela, situadas en Ucrania; y Leningrado. Según el narrador, en esta última ciudad «después de algunas semanas de permanencia en la Unión Soviética, retornan a la patria a defender a la España heroica. Por la victoria definitiva. Por la destrucción del feroz fascismo». El lema *¡Salud, España!* se hizo muy popular en la Unión Soviética. Por ejemplo, el dramaturgo A. Afinoguenov escribió una obra teatral con

este título, estrenada en Moscú y representada en varias poblaciones rusas.

Soiuzkinochronika realizó una serie de documentales para difundirlos en diferentes países de la Europa occidental con la intención de mostrar la resistencia de los republicanos. Un ejemplo fue *In defence of Madrid-La défense de Madrid* (1936), distribuido en algunos países por Laya Films. Este filme, que contiene rótulos en inglés y francés, explica la reacción de la población ante la proximidad del enemigo: aviones enemigos sobrevolando la ciudad; edificios bombardeados; una mujer, Juana Gabriel, llorando ante las ruinas de su casa; un avión hispanofrancés biplaza de reconocimiento y bombardeo ligero, modelo C.A.S.A.-Breguet XIX *Sesqui*, provisto de una ametralladora, despeja de un aeródromo y regresa con algunos impactos de metralla en su fuselaje; evacuación de niños hacia Levante; componentes del Quinto Regimiento haciendo diversas actividades; y la formación de unidades extranjeras en Barcelona. El bloque dedicado al Quinto Regimiento es el más largo de todos porque vemos la evolución de un miliciano una vez ingresa en esta unidad: desde la revisión médica hasta la entrega de la munición, uniforme y documentación correspondiente, pasando por la instrucción y entrenamiento que recibe. Esta fuerza, creada a finales de julio de 1936, se basaba en la milicia comunista MAOC (Milicias Antifascistas Obreras y Campesinas), pero otras se fueron integrando a ella a causa de la campaña de reclutamiento organizada por diversos dirigentes del PCE. El primer cuartel general estuvo ubicado en el convento salesiano de la calle Francos Rodríguez, situado en el barrio madrileño de Cuatro Caminos. Precisamente, el metraje incluido en *In defence of Madrid-La défense de Madrid* del Quinto Regimiento fue rodada en ese lugar. Estas imágenes quieren demostrar que era una unidad organizada ya que

contaba con sus propias reservas, su propio sistema de abastecimiento y artillería propia.

*Madrid v ognié* (N. Karmazinsky, 1937)[32], una producción de Soiuzkinochronika, ofrece las consecuencias de los bombardeos en la zona centro –Gran Vía y mercado del Carmen– y cómo la población abandona la ciudad por la parte Este. En el otoño de 1936, la ciudad se convirtió en frente de guerra y se bombardeó para destruir objetivos militares y desmoralizar a la población civil. Contra las bombas de aviación poco se pudo hacer, excepto dirigirse a los refugios; unos son improvisados –como el metro–, y otros, los sótanos de los edificios. Las imágenes demuestran cómo se iniciaron los trabajos de fortificación con la finalidad de impedir la entrada del enemigo.

De nuevo la defensa de la capital española es el argumento central de *Madrid sibódnia* (1937) –cuya traducción es «Madrid hoy»–, producidos por Soiuzkinochronika en 1937. En *Madrid sibódnia* se alternan escenas sobre las consecuencias de los ataques aéreos con otras que muestran el ritmo de la vida cotidiana; tal es el caso de la celebración del 1 de Mayo como «jornada de defensa del país». La consigna es clara: en el frente no hay días festivos y, por lo tanto, en la retaguardia tampoco.

El tema vasco también fue tratado cinematográficamente como lo demuestran algunos títulos. *U baskov* (L. Varlamov, 1937), «Entre los vascos», es un documental de Soiuzkinochronika, elaborado a partir de imágenes rodadas por Roman Karmen en 1936. El Gobierno vasco

---

32 Este documental fue distribuido en la España republicana por Laya Films con el título *Madrid en llamas*, pero en la actualidad no se ha localizado ninguna copia. En cambió sí que se conserva una versión con rótulos en inglés y francés, *A flame Madrid-Madrid en flamme*.Vid. AMO, Alfonso del. *Op. cit*., p. 616.

creó un equipo de fútbol de Euzkadi con la finalidad de difundir y conseguir fondos en el extranjero. En la Filmoteca Vasca existe una copia de un reportaje catalogado erróneamente en algunas publicaciones como un encuentro de fútbol entre Euzkadi y la Unión Soviética. Tras visionar estas imágenes filmadas en 1937, el historiador Santiago de Pablo ha identificado la plantilla soviética no como la selección de la URSS sino como el Dinamo[33]. El mismo autor señala que el carácter propagandístico a favor de la causa vasca de este filme es claro, presentando a Euzkadi como un equipo nacional. El documental se inicia con la llegada de los deportistas vascos a una estación de tren, donde son acogidos con fervor; para, a continuación, centrarse en los prolegómenos, el partido y el resultado que se saldó a favor del equipo visitante por dos a cero.

Los siguientes documentales tienen la característica de que muestran la ayuda de la URSS hacia los niños españoles: *Na pómosch dietiam i zhénschinam gueroícheskoi Ispanii* –«En ayuda de los niños y mujeres de la heroica España»– (L. Zernov, 1936), *Dobró pozhálovath* –«Bienvenidos»– (V. Soloviov y D. Astradanzev, 1937)[34], *Ispanskie diéti v SSSR* –«Niños españoles en la URSS»– (R. Guikov, 1937), *Ispanskie diéti rádosto otpráznovali XXI dvádtsat piervuyu godovshínu velíkdi oktiávrskoi sotsialistícheskoi revolyútsoi* –«Niños españoles festejan alegremente el XXI aniversario de la Revolución de

---

33 PABLO, Santiago de (ed.). *Los cineastas. Historia del cine en Euskal Herria, 1896-1998*. Vitoria: Fundación Sancho el Sabio, 1998, p. 142. Agradezco a este autor los datos complementarios que me ha proporcionado de este documental, producto de su visionado en la Filmoteca Vasca.

34 Alfonso del Amo señala que se realizó una versión española titulada *Sed bienvenidos*. *Op. cit.*, p. 282

octubre»– (1937) y *Nóvie továrischi* –«Nuevos amigos»– (1937)[35], todos producidos por la Soiuzkinochronika, a excepción del último que lo fue por el Estudio Central de Documentales de Moscú. El culto a algunos dirigentes comunistas está presente en varias de estas cintas. Por ejemplo, en *Nóvie továrischi* observamos un retrato de Dolores Ibárruri presidiendo la entrada de una residencia. Así mismo, *Ispanskie diéti v SSSR* finaliza con una imagen de Stalin, simbolizando el protector que vela por los jóvenes españoles acogidos en su país. Todos estos documentales inciden en resaltar la solidaridad soviética por albergar a un gran número de chicos. Los niños que llegaron a la Unión Soviética, alrededor de 5.000, tuvieron un buen trato. Se les asignaron escuelas en las que conservaron su lengua materna ya que su estancia se pensaba que sería provisional –este aspecto se puede comprobar en *Ispanskie diéti v SSSR*–. En cambio, la situación cambió cuando acabó la guerra española y, especialmente, con el estallido de la Segunda Guerra Mundial. Muchos de ellos tuvieron que compaginar los estudios con trabajos agrícolas, industriales o forestales. La invasión de la URSS por Hitler provocó que algunos dirigentes del PCE recomendaran a los adolescentes españoles enrolarse en el Ejército soviético. Un gran número de niños republicanos fueron enviados a lugares inhóspitos. El hambre provocó centenares de fallecimientos. Se calcula que en 1943 cerca de un 40% de los niños españoles había muerto. A principios del año 2000 todavía residían en Rusia 325 personas que llegaron a ese país durante el conflicto español.

---

[35] Del Amo apunta que se hizo una versión en castellano. *Idem*, p. 697-698.

En la Filmoteca Española se encuentra una copia incompleta –de 4 minutos y medio– de un filme cuyo título descriptivo provisional es *Españoles en Rusia*, clasificado como una producción de 1938. Los protagonistas son dos jóvenes españoles que durante un acto ofrecen un pequeño discurso en ruso. Una vez visionadas las imágenes y traducido el comentario, se comprueba que esta película fue rodada a principio de la década de los 40. Por su interés, reproduzco el texto:

– Primer orador: «Varios millones de españoles fueron torturados y asesinados en los primeros meses de la llegada de los malditos fascistas al poder en España. Más de siete millones murieron durante los tres años de heroicas batallas por la independencia. Destruyamos a la escoria fascista de Hitler. ¡Viva nuestra patria, la invencible Unión Soviética, y nuestro líder, camarada Stalin!».
– Segundo orador: «Nosotros los jóvenes españoles, hemos encontrado nuestra patria en la Unión Soviética. Sabemos, mejor que cualquiera que es el fascismo, ya que ha llenado de sangre nuestra patria. Nuestros padres y hermanos murieron… Sabemos perfectamente lo que (los fascistas) han hecho allí. Tenemos que destruirles aquí…»

El segundo joven tiene dificultades para leer el escrito. Tras una interrupción, intenta decirlo de memoria pero ante una serie de tropiezos en la pronunciación al final opta por dejarlo tras decir, en castellano, «No puedo. No puedo. No puedo. No puedo». Esta filmación pudiera haber sido rodada en 1941, ya que cuando el segundo orador dice «Tenemos que destruirles aquí» podría referirse a los nazis que habían invadido la URSS, a partir del verano de ese año.

Antes ya se ha apuntado que Laya Films distribuía en la España republicana documentales soviéticos. Aparte de los citados *Salud España* y *Estamos con vosotros*, quedan por comentar el largometraje *Golpe por golpe (maniobras del Ejército Popular de la URSS)* y los cortos *XIX Aniversario de la Revolución Moscú-Barcelona*, *La juventud desfila* y *La victoria es vuestra*[36]. Alguno de estos filmes se pueden identificar gracias a los programas de mano que se editaban con motivo de su exhibición en los cines. La sinopsis de *Golpe por golpe* es descrita de la siguiente manera: «Hoy los pueblos para asegurar su libertad han de disponer de un ejército equipado con las más modernos efectivos de combate. En este reportaje veréis lo que tiene de elemento defensivo y combativo el ejército de tierra y aire de la URSS y que ha puesto de manifiesto en sus magníficas maniobras de este año»[37]. *La juventud desfila* mostraba «el grandioso desfile de los deportistas de la URSS en la Plaza Roja de Moscú»[38].

*XIX Aniversario de la Revolución Moscú-Barcelona*, documental del cual no en la actualidad no se ha localizado ninguna copia, tal vez esté relacionado con *XIX Anniversaire de la Révolution d'Octubre 1917-1936/XIX Anniversary of the October Revolution 1917-1936*,

---

[36] *Memoria*. Barcelona: Laya Films. Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya, 1937, p. IV.

[37] Programa de mano de la colección del autor de este artículo.

[38] Idem. Carlos Fernández Cuenca señala que el Comissariat de Propaganda de la Generalitat distribuyó a finales de 1936 el documental *Els gimnastes de l'Armata* (sic) *Roja*. Vid. FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos. *La guerra española y el cine*. Madrid: Editora Nacional, 1972, p. 310. Este filme citado por Fernández Cuenca no aparece en la memoria elaborada por Laya Films en 1937, aunque tal vez podría ser un título designado por este historiador franquista a *La juventud desfila*.

producido por Soiuzkinochronika, y con *Conmemoración del XIX Aniversario de la Revolución Rusa*, producido por Laya Films.

El argumento de *La victoria es vuestra* (V. Erofiev, 1936) es explicado por Carlos Fernández Cuenca de este modo: «Empieza con imágenes de archivo relativas a 1918: la defensa de Moscú durante la guerra civil en Rusia; Lenin pronunciando una arenga, combates con las tropas blancas a las puertas de la ciudad. Dieciséis años después, Stalin y Vorochilov asisten en la Plaza Roja de Moscú a un desfile de tropas del Ejército soviético. Aumento de la flota roja, construcción de fábricas en la URSS, imágenes de la presa eléctrica más grande de Europa, colectivizaciones en el campo, nuevas escuelas, clubs y casas de reposo para obreros. Un desfile de juventudes». El mismo Fernández Cuenca cree que la conclusión que se obtiene y a la que hace referencia el título «es que siguiendo el ejemplo de la unidad y el esfuerzo revolucionario en la guerra civil en Rusia, España también puede vencer en su lucha»[39].

A medida que la guerra fue avanzando y la victoria republicana era más difícil, la producción cinematográfica de la Unión Soviética dejó de dedicar atención al conflicto español. Una prueba es que en 1938 no se produjo ningún documental monográfico de la guerra española. No obstante, ese año sí que se exhibieron en las pantallas republicanas documentales producidos en la URSS, aunque el argumento no estaba relacionado con nuestra contienda. Tal es el caso de *Canto a la juventud*, distribuido por Film Popular y estrenado en noviembre en Barcelona. A pesar de que en la actualidad no se ha loca-

---

[39] *Idem*, p. 977-978.

lizado ninguna copia, una crítica de la época nos permite saber su contenido: «Es, simplemente, un reportaje de los deportes de las once repúblicas soviéticas. Un reportaje que da una idea muy clara de la importancia que en la URSS ha adquirido la educación física de la juventud, al mismo tiempo que del espíritu de disciplina y del entusiasmo que impera. La variedad de deportes y competiciones que son presentados, los desfiles (en la Plaza Roja) y combinaciones de rítmica y plástica, hacen que el filme, a pesar de su extensión, no sea nada cansado y que consiga, en algunos momentos, una verdadera belleza por las imágenes de gran soberbia y armonía que presenta»[40].

En el Archivo Histórico Nacional, Sección Guerra Civil, de Salamanca se encuentra depositado un cartel del filme *Héroes del aire*, película distribuida por Film Popular y de la que no se ha localizado ninguna copia hasta la fecha, por lo que se ignora si el comentario hacia alguna alusión a nuestra lucha fratricida. En el póster aparece impresa una frase que nos indica la temática del mismo: *Un maravilloso documental de la aviación soviética*.

En 1939, sólo se realizaron en la Unión Soviética dos documentales centrados en el conflicto español: *Dién perемíria v Ispanii* y *Ispania*. El primero de ellos, producido por Soiuzkinochronika, habla sobre la derrota republicana. Su traducción al castellano es «El armisticio en España».

*Ispania*, producido por Mosfilm, representó el mayor esfuerzo cinematográfico de la URSS en favor de la Segunda República aunque fue estrenado el 20 de agosto de 1939, cuatro meses más tarde de que hubiera finalizado la Guerra Civil española. El objetivo principal del filme era suscitar, con su contenido, el máximo de adhesiones hacia los perdedores de la contienda, los republi-

---

40 *Meridià*, nº 47 (Barcelona, 3/12/1938), p. 7.

canos, por la resistencia encarnizada que ofrecieron al enemigo. Por este motivo, se critica a Franco y a sus aliados europeos, Mussolini y Hitler. De todas formas, se debe apuntar que se remarca mucho más la participación de la Italia fascista que la de Alemania. Este aspecto se ha de enmarcar en el contexto socio-político de la época, cuando los Gobiernos alemán y soviético estaban a punto de firmar el tratado de no agresión.

Roman Karmen y Boris Makasseiev, los dos operadores soviéticos enviados por Soiuzkinochronika, soñaban con montar un largometraje titulado *Ispania* –en castellano, «España»– sobre la guerra civil. El proyecto fue aprobado a finales de 1936 y finalmente Mijail Koltsov –corresponsal de *Pradva* en la España republicana– se encargó de escribir el guión, mientras que la selección del material fue decisión de Roman Karmen y la realizadora y montadora Esther Shub. Pero como el material del que disponían no era suficiente –Karmen y Makasseiev regresaron a la URSS en junio de 1937–, se decidió comprar más material cinematográfico rodado sobre el conflicto español (en los títulos de crédito del principio se señala que se contó con la colaboración de operadores republicanos españoles). Durante todo el proceso de elaboración del documental se produjeron una serie de cambios. El primero de ellos fue que Roman Karmen abandonó la URSS, ya que fue a filmar la invasión que China había sufrido por parte de Japón; y como resultado realizó los documentales *Kitaj v borbe* («China en lucha») y *V Kitae* («En China»). Además, Mijail Koltsov fue sustituido por Vsevolod Vishnevski como consecuencia de las purgas estalinistas, siendo ejecutado el primero en 1941. Vishnevski intervino en el Segundo Congreso de Intelectuales para la Defensa de la Cultura, celebrado en la España republicana, y ya había participado como guionista cinematográfico en su tierra natal,

tal como comprobaremos en el apartado siguiente. Finalmente, el documental *Ispania* se estrenó el 20 de agosto de 1939, con una duración de casi 89 minutos. La locución estuvo a cargo de Vsevolod Vishnevski.

El resultado final es de gran calidad por la fuerza expresiva de alguna de las secuencias montadas –para un mayor contraste, se incluyeron imágenes rodadas en la España nacional–. Por esta razón, el historiador cinematográfico Carlos Fernández Cuenca, pese a su ideología franquista, no tuvo reparos en definir este filme como una crónica de la guerra española «compuesta con espléndido sentido documental y con riguroso concepto narrativo»[41]. Para Román Gubern, la obra de Esther Shub vista en la actualidad «aparece como la muestra más brillante ofrecida por el documental de propaganda de orientación comunista sobre nuestra guerra… Pero lo más notable de todo es que *Ispania* transmuta a los perdedores de la guerra civil, con el virtuosismo de la cámara y del montaje, en sus vencedores morales. Ello es así porque la cinta estaba confeccionada pensando en el público soviético y en la exigencia de inflamar su entusiasmo antifascista en vísperas de la guerra inminente»[42].

El documental está dedicado «al gran pueblo español que ha luchado durante tres años contra el fascismo soportando el asedio y los bombardeos de los traidores». Se remarca que los efectos destructivos de la acción de los militares sublevados la sufre la población civil. De todas formas, los republicanos combaten en todos los frentes. Aunque los hechos demuestran que a lo largo de toda la guerra la República fue perdiendo territorio, en

---

[41] FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos. *Op. cit.*, p. 864.

[42] GUBERN, Román. *1936-1939: la guerra de España en la pantalla*. Madrid: Filmoteca Española, 1986, pp. 39-40.

*Ispania* se afirma que los nacionales no pudieron quebrantar a los republicanos, teniendo que recurrir al bloqueo y al agotamiento. El filme finaliza con la derrota de la República y la salida de las tropas hacia el exilio. La lucha antifascista sólo es atribuida a los comunistas o las fuerzas ideológicamente afines como el Quinto Regimiento, las Brigadas Internacionales o la XI División de Enrique Líster. Las descalificaciones no sólo van dirigidas a los nacionales sino también a algún dirigente militar republicano como, por ejemplo, el general Miaja que es descrito como un traidor. El motivo, no señalado en el filme, es que en los últimos días de la contienda apoyó el golpe de Estado que encabezó el coronel Segismundo Casado contra el Gobierno de Juan Negrín y los comunistas por su resistencia a ultranza. Miaja aceptó el cargo de presidente del Consejo Nacional de Defensa, desde el que intentó, sin fortuna, llegar a un entendimiento honroso con el general Franco y su gobierno.

### 2.2.3. *Los filmes de ficción producidos en la década de 1930*

En el presente apartado se comentan principalmente aquellas películas de ficción soviéticas realizadas en la década de los treinta y exhibidas en las pantallas republicanas entre 1936 y 1939. El fervor revolucionario y el impacto que tuvieron estas películas entre la población acaeció durante el primer año de guerra. Con posterioridad a esta fecha, fue disminuyendo. Por esta razón, analizo con más profundidad *Los marinos de Cronstadt* y *Tchapaieff, el guerrillero rojo* por la repercusión que tuvieron ambas obras entre el público. El resto de películas forman una recopilación filmográfica que no alberga ánimo de exhaustividad, pero intenta resultar

representativa de las cintas soviéticas proyectadas en la España republicana durante la guerra civil[43].

Antes del estallido del conflicto español, varios intelectuales de nuestro país defendían a ultranza la cinematografía soviética. Por ejemplo, en 1933, el escritor Ramón J. Sender estaba convencido que el triunfo de este cine sería seguro si sus obras se proyectasen en el resto de Europa[44]. Ya en pleno conflicto, el crítico y realizador Fernando G. Mantilla escribía que «el mejor exponente de la vida en la URSS es el cine producido en la URSS… Por esto el cinema soviético, el teatro de la nueva humanidad, cualquier otra manifestación artística que, como todas las demás, esté al servicio del pueblo y de su progreso, al servicio de la justicia, la libertad y la verdad, lleva en sus entrañas la fecunda semilla de su perduración, de la inmortalidad que caracteriza a la verdadera obra de arte y la separa de los engendros oportunistas de la producción burguesa… Los héroes de la películas soviéticas no saben a lo mejor cantar *couplets* con la picardía obscena de Maurice Chevalier. Pero, en cambio, se portan como Stakhanov, el minero, o Tchapaieff, el guerrillero. Lo que, en el fondo y en la forma, es más útil y bello»[45]. Si algún español en 1936 no sabía quiénes eran estos personajes, una serie de películas exhibidas en las pantallas republicanas ofreció la oportunidad de descubrir a Tchapaieff y a otros héroes, ya que inmortalizaron sus hazañas. Como veremos a continuación, en más de una ocasión estas proyecciones dejaron su huella.

---

43 Agradezco a Vladimir Kokorev, coleccionista de cine soviético, el haberme abierto las puertas de su valiosa videoteca para poder visionar muchas de estas películas de ficción y ayudarme en la traducción de los diálogos.

44 SENDER, Ramón J. "Notas sobre el cine soviético" en *Nuestro Cinema*, nº 13 (Octubre 1933), p. 220.

45 MANTILLA, F. G. "20 años de cine soviético. El Socialismo y el Arte" en *Semáforo*, nº 17 (Valencia, 15/11/1937).

La exhibición de estas películas en la España republicana era aplaudida por una serie de críticos. Uno de ellos opinaba que «hasta ahora, y aún habremos de soportarlo por mucho tiempo, el cine ha sobresalido en su carácter burgués…; para hallar un cinema auténticamente revolucionario es necesario dirigir las miradas hacia la producción de la URSS… magnificencia de ideología revolucionaria y artística»[46].

Primero, la Cooperativa Obrera Cinematográfica y después Film Popular –ambas afines al PCE– y Laya Films –de la Generalitat de Cataluña– se encargaron de distribuir diversas películas calificadas dentro del llamado *realismo socialista*. La inmensa mayoría de las películas que se comentan a continuación estuvieron distribuidas por Film Popular, sobre todo a partir de 1937. Laya Films sólo se encargó de la distribución de la versión catalana de algunos filmes en 1937[47].

Fue el propio Stalin quien acuñó el término *realismo socialista* en busca de un arte nuevo. Éste tenía que articularse como elemento propagandístico del ideario político y social imperante en la Unión Soviética. Por lo que se refiere a la producción cinematográfica, abarca desde el inicio del Primer Plan Quinquenal en 1928 hasta la invasión llevada a cabo por Alemania en 1941. Como la industria estaba nacionalizada se seguían las pautas marcadas por el partido[48].

---

46 *El Forjador, órgano del Batallón 107, 27ª Brigada Mixta* (10/6/1937).

47 Estos filmes fueron *Els marins de Cronstadt*, *Les tres amigues*, *El circ*, *La pàtria et crida* o *Els lluitadors*.

48 Ya durante la Revolución rusa se aprobó un decreto sobre la transferencia del comercio e industria cinematográfica al Comisariado de Educación del Pueblo. Para una ampliación sobre el realismo socialista en la cinematografía soviética vid. SCHMULEVITCH, Éric. *Réalisme socialiste et cinema*. *Le cinema stalinien: 1928-1941*. París: L'Harmattan, 1995.

La primera película soviética que se estrenó en las pantallas republicanas después del estallido de la guerra fue *Rusia Revista 1940 –Vesiolie rebiata–* (Grigori Aleksandrov, 1935), una comedia musical sin tintes políticos proyectada por primera vez en el cine Madrid-París el 21 de septiembre. El protagonista es un joven pastor que se convierte en director de una orquesta de jazz. Aleksandrov era conocido básicamente por su colaboración con S. M. Eisenstein en muchas de sus películas. Era también responsable junto con Eisenstein y Pudovkin del manifiesto *El futuro del filme sonoro*, que fue la base estética que influyó en los inicios del cine sonoro en la URSS.

### a. *Los marinos de Cronstadt y Tchapaieff, el guerrillero rojo*

En realidad, el primer filme de ficción enmarcado en el llamado *realismo socialista* y estrenado en las pantallas republicanas, después del estallido de la guerra española, fue *Los marinos de Cronstadt –Mi iz Kronstadta–* (Iefim Dzigan, 1936) que narra como el Ejército blanco atacó, de forma encarnizada en 1919, este puerto, que defiende a Petrogrado por la parte del mar. Tras un combate, los blancos matan a los marineros comunistas que han sido capturados, aunque uno de ellos logra llegar a Cronstadt e informar a sus superiores del incidente. El protagonista recibe el mando de un destacamento que derrotará al enemigo. De esta forma, la ciudad continuará en poder de los soviets. El éxito de esta película en la Unión Soviética fue enorme, tanto a nivel de público como de crítica. El Comité Ejecutivo Central de la URSS concedió al director Dzigan y al guionista Vsevolod Vishnevski la Orden de Lenin.

Esta cinta inauguró, el 18 de octubre en el cine Capitol de Madrid, una serie de proyecciones organizadas



Tchapaieff, el guerrillero rojo.

por la Sección de Propaganda Cultural del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. Asistieron al acto, que tuvo un rotundo éxito de público, el presidente de la República Manuel Azaña, los ministros sin cartera, José Giral y Manuel Irujo y el titular de la entidad organizadora, Jesús Hernández. El crítico del *ABC*, en la edición madrileña del 20 de octubre, consideraba un gran acierto su estreno en esos momentos porque comparaba la situación de Petrogrado en la Guerra Civil rusa con la de Madrid en 1936. El corresponsal soviético Mijail Koltsov recordaba el estreno de esta cinta en Madrid de esta forma: «La luz brillante, alumbra todo el local. Gritos de *¡Viva Rusia!* se mezclan con la majestuosa melodía de *La Internacional* y del himno republicano»[49].

---

[49] KOLTSOV, Mijail. *Diario de la guerra española*. Madrid: Akal, 1978, p. 158.

Antes del estallido de la guerra, la capital española contaba con 45 salas cine, pero a medida que se acercaba el Ejército franquista fueron disminuyendo. El siete de noviembre –la línea de frente estaba establecida en los arrabales del sudoeste de Madrid– había tres: Capitol, Monumental Cinema y Rialto[50], estando los dos primeros bajo el control de la Sección de Propaganda del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. Este organismo decidió iniciar la proyección de obras soviéticas que destacaran por su contenido ideológico y su calidad artística. Casi un año después de estas proyecciones, un crítico continuaba recordando que «su labor dio en la masa un resultado insospechado. Al calor de algunos films entonces proyectados se endureció la moral de los combatientes y la débil cinta de celuloide llegó hasta a forjar héroes»[51]. ¿A qué héroes hace referencia? Pues, por ejemplo, a Antonio Coll, cabo de Infantería de la Marina republicana que formaba parte de una compañía que adoptó el nombre de *Los marinos de Cronstadt*. Coll destruyó con sus granadas de mano seis tanques enemigos el 8 de noviembre. En la edición madrileña del *ABC*, publicada el 10 de noviembre, se destacaba la valentía de este combatiente, de «este marino de Cronstadt, que desde su trinchera inconquistable, será el estímulo constante de sus camaradas para alejar la bestia facciosa de los alrededores de Madrid y enterrarla, definitivamente, en el último rincón de la nueva España reconquistada». Este comentario nos demuestra la repercusión que tuvo la cinta de Iefim Dzigan, ya que se convirtió en un símbolo y ejemplo a seguir.

---

[50] Una vez consolidado el frente, las salas fueron reanudando su actividad. Así el 31 de diciembre de 1936, cuando el general Franco había desistido de tomar frontalmente Madrid, había dieciocho.

[51] ZALDIVAR, Joaquín. "Expansión del cinema social y educativo" en *Nuevo Cinema* (Madrid, 15/10/1937).

*Los marinos de Cronstadt* se proyectó con bastante éxito en la sala Capitol hasta el primero de noviembre. Posteriormente, se exhibió del 7 a al 27 de diciembre en el Monumental Cinema. Para promocionar el filme entre los madrileños, se promovieron dos sesiones gratuitas, mañana y tarde, para el 24 de octubre: la primera estaba dirigida a la juventud antifascista y la segunda a las obreras de las fábricas de Madrid. Roman Karmen recordaba, treinta años después de su estreno en las pantallas madrileñas, que los combatientes de Madrid asistían a las proyecciones porque «querían saber cómo se había luchado en el Petrogrado revolucionario»[52]. El crítico del *ABC* apuntaba sus valores artísticos así como algún defecto de la siguiente forma: «Esta película ha sido realizada con un concepto tan absolutamente cinematográfico; posee tan elocuente valor de imagen, que –vamos a señalar su único defecto– hace innecesaria la traducción de rótulos, sobre todo si no podía evitarse que, como ahora sucede, los letreros interrumpan la acción para proyectarse en unos metros de celuloide sin imagen ni sonido»[53].

Reproduzco, a continuación, un fragmento de una crítica de *Los marinos de Cronstadt* publicada poco después de su estreno en Barcelona, en marzo de 1937, que destaca los elementos con los que, se creía, contaba la película para producir determinados efectos propagandísticos:

> «La producción de Vishnevski tiene la virtud de plantear problemas que son, para nosotros, de palpitante actualidad. Existe el problema de la escasez de víveres, resuelto por los marinos gracias a un alto sentido de solidaridad con los otros luchadores y con el elemento civil.

---

[52] Declaraciones extraídas del documental *Grenada, Grenada, Grenada moia* (1967).

[53] *ABC* (Madrid, 20/10/1936), p. 16.

> Hay, también, el gran problema de la disciplina y el mando; los imperativos de la guerra hacen que sea precisamente el marinero más indisciplinado el primero en reconocer sus errores y convencer a los otros que es más revolucionario aquel que sabe obedecer mejor. Está el problema –que nosotros tuvimos en los primeros tiempos– de la insuficiencia de armamento; el sereno heroísmo de los combatientes lo salva y les permite inutilizar tanques enemigos utilizando bombas de mano, ejemplo que ha sido seguido en el frente de Madrid por Antonio Coll, Carrasco y multitud de héroes populares. Está, igualmente, el problema de las diferencias ideológicas entre los combatientes; el sentido de la responsabilidad y la fe revolucionaria les hace hermanarse en un bloque común que acaba por darles la victoria»[54].

Está claro que esta película ofrecía la posibilidad de orientar la lucha revolucionaria hacia la destrucción del fascismo.

El filme que substituyó a *Los marinos de Cronstadt* en el Capitol fue *Tchapaieff, el guerrillero rojo* –*Chapaiev*– (Sergei y Georgi Vasiliev, 1934), un clásico de la cinematografía soviética. Esta obra fue estrenada en España el 7 de mayo de 1936 en Barcelona, casi dos meses y medio antes de la sublevación militar; pero no fue hasta su estrenó en Madrid, el 2 de noviembre en el cine Capitol, cuando alcanzó una gran repercusión. Es la biografía, dentro de los esquemas del realismo socialista, de este combatiente ucraniano que tiene bajo su mando a un destacamento, formado por hombres muy heterogéneos. Todos ellos luchan contra el Ejército blanco más

[54] *Mirador*, n.º 406 (Barcelona, 5/2/1937), p. 7.

con el corazón que con la cabeza. Furmanov es enviado por el Ejército rojo como comisario para reorientar política y militarmente a Tchapaieff. Ambos están a punto de llegar a las manos, pero finalmente llegan a aceptarse. Durante un ataque enemigo, los comunistas se ven obligados a huir. Tchapaieff muere durante una emboscada por las tropas blancas, pero éstas serán derrotadas cuando lleguen los refuerzos del Ejército rojo.

El mensaje con el que finaliza la película es claro: los héroes mueren, pero no el comunismo, que al final derrota al enemigo. Tal como señala el historiador Marc Ferro, este filme «pone mucho énfasis en la necesidad del centralismo, precisamente en el momento en que en España esta cuestión es la clave de los conflictos entre comunistas y anarquistas. *Chapaiev* demuestra que los héroes se equivocan, que la espontaneidad conduce al error, que los individuos mueren, mientras que el partido siempre ve claro, nunca se equivoca y no muere jamás»[55]. Una muestra de cómo el cine actúa como espejo contemporáneo de la realidad. Otro de los mensajes de esta cinta es que no sólo se vence al enemigo con entusiasmo, sino también con disciplina. Una manera de fomentar su visionado en el Madrid asediado fue que mientras se exhibió en el cine Capitol, entre el 2 y el 13 de noviembre, los milicianos sólo pagaban una peseta, la mitad que el resto de espectadores.

El argumento de la obra de Sergei y Georgi Vasiliev había sido elaborado sobre materiales de Dimitri Furmanov –comisario político inscrito en el destaca-

---

[55] FERRO, Marc. *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel, 1995, p. 74. Vid. Este autor ofrece un revelador análisis contextual del filme, vid., pp. 73-90.

mento de Tchapaieff– y Anna Furmanova –obrera alistada como soldado voluntario–. El guión definitivo, escrito por los Vasiliev, omitió una serie de personajes claves en la Revolución rusa y que en la década de los treinta habían caído en desgracia. Tal es el caso de Trotski, jefe del Ejército rojo. En cambio, sí que se cita a Frunze, un subalterno suyo. Cuando *Chapaiev* fue estrenada en la Unión Soviética, en noviembre de 1934, los dirigentes del partido y del ejército soviético aplaudieron sus proyecciones en el Kremlin. El mismo Eisenstein no escatimó alabanzas, señalándolo como un modelo a seguir[56].

Los historiadores Giovanni Vento y Massimo Mida apuntan, aunque sin aportar fuente alguna, que en el frente del Jarama, en febrero de 1937, una posición defendida por republicanos españoles y norteamericanos de las Brigadas Internacionales fue sorprendida por el enemigo. Apareció el miedo y el desorden entre los primeros hasta que uno de ellos exclamó *¡Acordaos de Chapaiev!* De este modo consiguieron rechazar al bando contrario[57].

Cuando se proyectaba *Tchapaieff, el guerrillero rojo* en algunas ocasiones se omitía el final –pues moría el protagonista– para no desanimar a los soldados republicanos[58]. *Chapaiev* es una exaltación de este héroe individual cuyo comportamiento se propone como modelo a seguir. Al respecto de la proyección de esta obra de Sergei

---

[56] Cit. LEYDA, Jay. *Historia del cine ruso y soviético*. Buenos Aires: Editorial Universitaria, 1965, p. 398.

[57] VENTO, Giovanni y MIDA, Massimo. *Cinema e resistenza*. Firenze: Luciano Landi editore, 1959. p. 35. Cit. FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos. *Op. cit*., p. 315.

[58] MARION, Denis. *André Malraux*. París: Editions Seghers, 1970, p. 38. Cit. FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos. *Op. cit*., pp. 315.

y Georgi Vasiliev, Jaume Miravitlles –responsable del Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Cataluña–, recordaba 40 años después la siguiente anécdota durante la proyección de esta obra en el invierno barcelonés de 1937:

> «Yo estaba en un palco junto a (Illia) Ehremburg (escritor soviético) y me indicó que el oficial sentado junto al cónsul general, Antonov Ovseenko, era el comandante ruso, afecto al régimen zarista, que había derrotado al guerrillero (Chapaiev) y provocado su muerte. Al iniciarse la guerra civil española, aquel oficial, quizá por redimirse de lo que ahora juzgaba un error o un pecado, se alistó para luchar en el Frente de Aragón y estuvo, efectivamente, al mando de una formación militar predominantemente anarquista. Se le conocía con el nombre de *Comandante Jiménez*. Era rubio, alto, de ojos azules y todo en él *denunciaba* la clase aristocrática en el seno de la cual se había formado. Al terminar la velada, Ehremburg me lo presentó rogándome que guardara el secreto sobre su identidad.
>
> Unos meses más tarde se anunciaba la muerte en combate del *Comandante Jiménez*, sin que ninguno de sus más íntimos colaboradores españoles supiera quién era realmente y de dónde provenía. Es la primera vez que hago esta revelación y sería agradecida cualquier referencia a aquél héroe anónimo que supo morir con tanta dignidad»[59].

Seguramente, el tal Jiménez fuese Vladimir Konstantinovich Glinoiedski, jefe de artillería de la XXVII División Carlos Marx.

---

[59] MIRAVITLLES, Jaume. “Encuentros en mi vida. Illia Ehremburg”, *Tele/eXprés* (Barcelona, 16/12/1977), p. 2.

### b. *Otras películas de ficción soviéticas exhibidas en la España republicana*

En la Unión Soviética durante la década de los treinta no sólo se produjeron filmes de ficción dentro de la corriente llamada *realista socialista*, sino que también se realizaron algunas películas cuyo argumento era un drama sentimental y que habían triunfado en sus adaptaciones teatrales. Tales son los casos de *Noches blancas en San Petersburgo –Peterburgskaia noch–* (Grigori Roshal y Vera Stroieva) y *Tempestad –Groza–* (Vladimir Petrov), ambas dirigidas en 1934. El guión de la primera está basado en dos obras de Fiódor M. Dostoievski –*Noches blancas* y *Netochka Nezvanova*– y fue estrenada en Bilbao el 19 de febrero de 1937 en el cine Campos Elíseos y el 3 de mayo en el Prensa de Madrid. Este filme fue distribuido por Selecciones Capitol, a diferencia de las películas soviéticas con un alto contenido político que lo fueron por Film Popular, afín al PCE. El protagonista de *Noches blancas en San Petersburgo* es Egor Efimov, un antiguo siervo que tras obtener la libertad se dirige a San Petersburgo para trabajar como violinista, ya que es un músico con talento. Cuando finalmente llegue, sus ilusiones desaparecerán al comprobar que un músico autodidacta como él está condenado al fracaso. Sufriendo la incomprensión y la soledad, Egor encontrará en Nastenka a la compañera de su vida. Con el paso del tiempo, se acentúa su tortura por no haber triunfado musicalmente. En una noche nevada, perdido por la ciudad, oye a unos presos como cantan una melodía suya que se ha convertido en popular. Egor se siente satisfecho porque el tema resuena como una grito revolucionario.

El argumento de *Tempestad* está basado en un drama de Alexander Ostrovski que narra cómo una mujer pasa de la felicidad a la desdicha, a causa de un remordimiento

de conciencia por una acción del pasado que la lleva al suicidio. Vsevolod Pudovkin, prestigioso director y teórico del Séptimo Arte, se refirió a este filme como reaccionario por sus métodos anticinematográficos ya que su estilo teatral presenta sus pocas tomas exteriores con la apariencia de simples telones pintados[60]. A causa de su nulo contenido político, *Tempestad* ya fue estrenada durante el Gobierno de Alejandro Lerroux el 10 de junio de 1935 en el cine Campos Elíseos de Bilbao, mientras que en Madrid se incluyó en la sesión del Cine Club Geci del cine Tívoli el 23 de noviembre. La distribución corrió a cargo de la empresa Ufilms. En la capital española fue reestrenada durante la guerra en el Avenida el 15 de febrero de 1937.

Uno de las primeros filmes soviéticos de ficción distribuidos por Film Popular fue *Amor y odio*. El cartel publicitario de la época, insertado en la edición madrileña del *ABC* del 17 de abril de 1937 –con motivo de su estreno en el cine Avenida dos días después–, destacaba que era un drama social que rendía «homenaje a las mujeres antifascistas».

Continuando con las películas de contenido político, el eje central de *Las tres canciones de Lenin –Tri pesni o Leninie–* (Dziga Vertov, 1934) son tres temas musicales, interpretados por mujeres del Asia central, dedicados al líder comunista. El tema de cada uno es el siguiente: la liberación que representó despojarse del régimen zarista; venerar la figura de este dirigente después de su muerte; y que su obra continua estando vigente.

El argumento de *La revuelta de los pescadores –Vostaniie ribakov–* (Erwin Piscator, 1934) fue escrito

---

60 Cit. en LEYDA, Jay. *Op. cit*, p. 384.

por Georgi Grebner, a partir de una novela de Anna Seghers. La cinta fue estrenada en Barcelona el 26 de abril de 1937 en el cine Maryland, mientras que en Madrid lo fue el 3 de mayo en el Palacio de la Música, distribuida por Film Popular. *La revuelta de los pescadores* explica la huelga y la concienciación de un grupo de hombres de la mar por obtener una serie de mejoras laborales durante la época zarista. El sindicato envía al pescador comunista Gull al pueblo de pescadores para que los marineros hagan una huelga de solidaridad. El patrón para evitar la unión de los marineros y los pescadores, promete a los segundos aumentarles el sueldo. Cuando éstos descubren que es un engaño le destrozan sus oficinas. Las autoridades envían al Ejército para sofocar la revuelta. Uno de los líderes revolucionarios es asesinado, pero su funeral se convierte en una gran manifestación. Gull continuará la lucha a favor de los pescadores. A lo largo de los primeros años del siglo XX, en Rusia hubo una crisis económica muy profunda que agudizó aún más las deficiencias de su economía. Como resultado estalló un movimiento de protesta por todo el imperio. Esta película, la única que dirigió el reconocido director teatral alemán, nos recuerda que las revueltas no sólo se producían en el campo o en las grandes ciudades, sino también en otros lugares, como las zonas pesqueras.

Friedrich Ermler dirigió *Campesinos –Krestianiie–* (1935), distribuida en la España republicana por Film Popular, cuya acción transcurre en un criadero colectivo de puercos. Una crisis de pienso provoca una distribución de los animales que no es comunicada a la administración. Un comisario político descubre el fraude. Uno de los cabecillas, que procede de una familia *kulak* ahora desposeída, es un ganadero. Por temor a ser descubierto, se produce un asesinato y un intento de otro, aunque finalmente es arrestado. Ermler vivió en una granja colec-

tiva junto a los coautores del argumento, Mijail Bolshintsov y Vladimir Portnov, con el fin de comprobar los efectos de la colectivización y la liquidación de los *kulaks* como clase. El plan quinquenal de 1928 ordenaba la reunión de todas las propiedades agrícolas individuales con el objetivo de planificar mejor la producción agraria y de hacer una amplia campaña de inversión en la mecanización en el campo. La tierra cultivada pasó a manos del Estado. Esto provocó la desaparición de los *kulaks*, propietarios rurales que arrendaban las tierras o las explotaban con el trabajo de los campesinos. Este filme reclama la socialización de los medios de producción en unos momentos en que en gran parte de la España republicana, sobre todo Aragón y Cataluña, se implantaba una colectivización anarquista. El estreno de *Campesinos* en el cine Capitol de Madrid, el 6 de noviembre de 1937, se incluyó dentro de los actos de la *Semana de la Unión Soviética*, celebrada entre los días 1 y 7.

Grigori Kozintsev y Leonid Trauberg dirigieron una trilogía, concebida como una unidad, que exaltaba a un héroe de ficción, Máximo. Las tres cintas perseguían ensalzar la revolución a través de la trayectoria vital y la evolución ideológica de su protagonista. La primera, *La juventud de Máximo –Iunost Maksima–* (1935), distribuida por Film Popular y estrenada en Madrid el 30 de mayo de 1937 en el cine Rialto, nos muestra cómo el personaje adquiere su concienciación durante la década de los diez al comprobar la tiranía y las injusticias sociales que reinan en Rusia durante el Gobierno de Piotr A. Stolypin, quien ejerció una rigurosa represión contra los movimientos revolucionarios. Máximo, junto a dos compañeros de trabajo, esconde a una activista comunista. Descubiertos por las autoridades, Máximo es arrestado y enviado a una prisión, mientras que un compañero suyo es condenado a muerte. En prisión, conoce al

director del comité del partido de San Petersburgo. Una vez cumplida la pena, Máximo se convierte en un militante clandestino y el partido le empezará a asignar una serie de misiones.

En *La vuelta de Máximo –Vozvrashcheniie Maksima–* (1937), también distribuida por Film Popular, el protagonista, convertido en un dirigente del Partido Bolchevique, interviene en los días anteriores a la Primera Guerra Mundial. La organización del partido envía a una fábrica en huelga a Máximo para que se ponga al frente de la misma y convoque una serie de manifestaciones. El filme indica que los enemigos de la revolución no eran sólo el Gobierno, sino también los mencheviques por sus tímidas reformas.

La tercera parte, *Viborgueskaia storona*, cuya traducción al castellano es *El barrio de Viborg* –demarcación obrera de Petrogrado–, no llegó a estrenarse en la España republicana porque es una producción de 1939. La acción abarca desde el momento de la toma del Palacio de Invierno hasta la disolución de la Asamblea Constituyente, mostrándonos a Máximo como comisario político del Banco del Estado. Este filme tiene la peculiaridad que los personajes de Stalin y Lenin son interpretados por unos actores.

Uno de los primeros ataques decididos del cine soviético al nazismo fue *La patria os llama –Liotchiki–* (Iuli Raizman y Grigori Levkoiev, 1935), estrenada el 2 de noviembre de 1936 en el cine Monumental de Madrid. El protagonista es Novirov, un audaz y valiente aviador soviético. Sin aviso previo, la Unión Soviética es repentinamente agredida por una país fascista. Poco después, comienza la guerra y el enemigo utiliza toda clase de materiales en su lucha: uno de los más mortíferos son los gases tóxicos que lanzan contra la población civil. Novirov es el encargado de pilotar un nuevo modelo de

aeroplano que resulta ser decisivo para derrotar al enemigo y vengar así la muerte de su hijo, fallecido a causa de los gases. La cruz gamada de un avión enemigo derribado permite identificar al país al que pertenece. El tema fundamental de la película es la exaltación del hombre predestinado a salvar el país. Uno de los elementos a destacar de *La patria os llama* son las imágenes que muestran una serie de acrobacias aéreas durante el combate final.

La lucha contra el nazismo también es uno de los motores principales de *El luchador –Borzi–* (Gustav von Wangenheim, 1936), distribuida por Laya Films en territorio catalán y por Film Popular en el resto del territorio republicano. Esta película también fue exhibida en ocasiones como *Los luchadores*. Es una dramatización del proceso judicial por el incendio del *Reichstag*, el parlamento alemán, el 27 de febrero de 1933. Este incidente fue el pretexto que utilizó Hitler para declarar el estado de emergencia y suspender las libertades. Esta situación provocó un estado de alerta policial a gran escala que no escatimó el uso de la violencia ni las detenciones masivas. La única persona detenida, mientras el edificio ardía, fue el comunista holandés Marinus van der Lubbe. Diez días más tarde, tres búlgaros fueron detenidos en Berlín: Dimitrov, Popov y Tanev. Poco después fue arrestado el expresidente del grupo comunista del *Reichstag*, Torgler. La película muestra cómo las autoridades nazis presentaron a los presuntos culpables como bandidos, armados hasta los dientes y capaces de los crímenes más horribles. Georgi Dimitrov compareció ante el tribunal, pero de acusado se convirtió en acusador. Acusó a los nazis de provocación contra los comunistas. Les acusó de ejercer un terror salvaje contra los trabajadores. Les acusó por su conducta bárbara hacia él y los otros inculpados por las torturas sufridas. Dimitrov

rechazó a su abogado defensor porque había sido elegido por el tribunal y prefirió defenderse él mismo. Planteó la participación directa en los hechos de las autoridades alemanas por haber facilitado a los incendiarios el acceso, a través de un pasaje subterráneo, desde el Palacio de la Presidencia al *Reichstag* para prenderle fuego. En la actualidad, está confirmado el protagonismo exclusivo y en solitario de Marinus van der Lubbe, autor del incendio, que actuó sin conexiones con ningún partido político[61]. Sin embargo, el nazismo se encargó de manipular la información para difundir que el incendio había sido el fruto de una conjura comunista internacional. Van der Lubbe fue el único de los acusados condenado y ejecutado. Dimitrov fue liberado por falta de pruebas en 1934 y se trasladó a la URSS, donde adquirió la nacionalidad soviética, y fue nombrado secretario general de la Tercera Internacional o Comintern.

La obra cinematográfica del alemán Gustav von Wangenheim –en el guión colaboró el realizador holandés Joris Ivens– es una exaltación de Dimitrov, convertido en héroe después de enfrentarse a los nazis y salir victorioso contra la acusación a la que le sometieron. Su comportamiento se propone como modelo ejemplarizante contra la lucha del nazismo. Dimitrov fue uno de los dirigentes del Comintern que se mostró más partidario de aprovechar al máximo cualquier oportunidad que se le presentara al PCE para hacerse con el control de la República española. Uno de los batallones de la XV Brigada Internacional recibió el nombre de este dirigente que finalizada la Segunda Guerra Mundial llegó a ser el primer presidente de la Bulgaria comunista.

---

[61] KERSHAW, Ian. *Hitler: 1889-1936*. Barcelona: Península, 1999, pp. 450-451.

Otro ataque, por parte del cine soviético al nazismo, fue *Un pionero alemán*. Un anuncio, publicado en la edición madrileña del *ABC* del 2 de enero de 1938 –con motivo de su estreno en el cine de la Prensa al día siguiente–, nos informa de su contenido: «Es la historia emotiva de un niño perseguido. El odio de los nazis a la idea política de sus familiares le hace conocer el abandono y la persecución».

Leo Arnstam debutó como realizador de largometrajes con *Las tres amigas –Podrugi–* (1936) que muestra el papel de la mujer antes y durante la Revolución rusa. Es un filme más psicológico que de acción, ya que la gesta revolucionaria es un simple telón de fondo del tormento interior de las protagonistas: Zoja, Natasa y Asja. Siendo unas niñas pobres conocen a dos revolucionarios clandestinos, Silye y Andrei. Unos años más tarde, ellos y ellas combaten en varios frentes durante la Guerra



Las tres amigas.

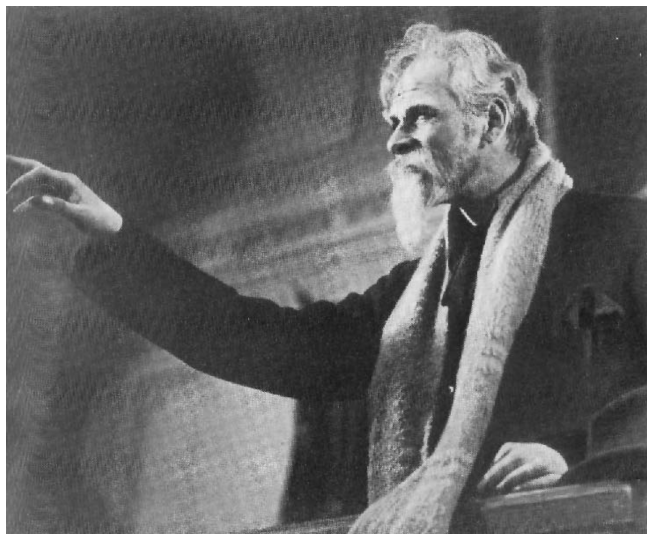
Civil rusa. Silye es comisario de una unidad militar; Andrei es comandante; mientras que las tres jóvenes son enfermeras. Una vez se ha implantado por completo la revolución en Petrogrado, las chicas deciden regresar a sus casas. Durante la vuelta sufren el ataque del enemigo, siendo mortalmente herida la más joven. *Las tres amigas* se estrenó en Madrid el 9 de diciembre de 1936 en el cine Capitol. Entre el 17 al 23 de diciembre de 1936 se celebró en Madrid la *Semana de la mujer. Homenaje a la mujer antifascista* con una serie de actos. Uno de ellos fue que en el cine Capitol, antes de la proyección de esta película, unas componentes de la asociación Mujeres Antifascistas ofrecían unos discursos.

*El circo –Tsirk–* (1936), estrenado en Madrid el 8 de febrero de 1937 en el Monumental, fue el segundo largometraje de Grigori Aleksandrov. Es una comedia basada en un argumento de un *music-hall* con números circenses, *Bajo la carpa*, confeccionado por los populares humoristas soviéticos Ilf y Petrov y el hermano de este último, el escritor Valentin Kataiev. El guión no deja de ser una sátira de la segregación racial que existía en los Estados Unidos: una actriz americana que está actuando en Moscú sufre un chantaje por parte de un compañero. Si éste no obtiene lo que desea hará público un secreto que ella guarda: es madre de un niño mulato, fruto de su relación con un negro. Finalmente, se descubre la verdad, pero la protagonista comprueba sorprendida como no sufre ninguna clase de rechazo, sino todo lo contrario: una acogida paternal. La película fue producida con grandes medios. Por ejemplo, los números de bailes estaban ejecutados por artistas reconocidas en la Unión Soviética, como A. F. Orlova y E. V. Melcharova.

La versión original de *El hijo de la Mongolia –Sin Mongolii–* (Ilia Trauberg y R. Suslovich, 1936) fue realizada en dos lenguas, ruso y mongol, ya que fue filmada en

la República de Buriat-Mongolia. Distribuida por Film Popular, su estreno en Madrid tuvo lugar el 27 de diciembre de 1937 en el cine Avenida. El personaje principal es un pastor mongol que se pierde durante un fuerte vendaval. Cuando éste desaparece se encuentra en la Manchuria controlada por los japoneses, a quienes sabotea, durante la expansión militar del Japón por este territorio en la década de los treinta. Los antiguos príncipes autóctonos son descritos como corruptos y traidores por aliarse con el enemigo japonés. Éste es presentado de forma despiadada por aplicar una serie de castigos severos, desproporcionados e injustos contra la población civil. Ante esta situación, aparecen los sentimientos de revolución y justicia en el protagonista, quien acaba por rebelarse.

Aleksandr Zarji y Josif Heifits codirigieron *El diputado del Báltico –Deputat Baltiki–* (1936), estrenada el 23 de mayo de 1938 en el Fémina de Barcelona y el 3 de octubre en el Capitol de Madrid, siendo distribuida por Film Popular. La acción nos sitúa en el Petrogrado de 1917. Los soviets, tras haber derrocado al Gobierno provisional de Kerensky, luchan contra el fraude, la especulación y la contrarevolución que anuncia la caída próxima de los bolcheviques. El prestigioso naturalista y biólogo Polezaev publica un artículo llamando a los intelectuales a ponerse al lado de los comunistas. Recibe ofertas para investigar en el extranjero, pero él no quiere irse de Rusia, porque sabe que su presencia prestigia la revolución. Las amenazas que recibe por parte de profesores y estudiantes reaccionarios no impiden que se convierta en diputado en el soviet de los marineros de la flota del Báltico. Desde este cargo dirigirá una defensa a ultranza del ideario leninista, convirtiéndose en una persona venerada y respetada por los comunistas. Esta cinta nos muestra a una persona que abandona su profesión para ponerse al lado de la revolución. Aunque en el filme no se comenta, el personaje del



El diputado del Báltico.

naturalista y biólogo Polezaev podría estar inspirado en algún aspecto con el fisiólogo y médico Ivan Petrovic Pavlov. Pavlov, que estudió historia natural y medicina en San Petersburgo y obtuvo por sus trabajos el premio Nobel en 1904, apoyó la revolución bolchevique. Un decreto de Lenin, en 1921, aseguró sus condiciones de vida y de trabajo, creando para él un centro de investigación biológica, convirtiéndose en el primer representante de la ciencia soviética oficial.

El protagonista de *El carnet del partido –Partinij bilet–* (Ivan Piriev, 1936) instruye sobre las formas para descubrir a los saboteadores infiltrados en las organizaciones revolucionarias. El traidor es presentado como un auténtico Judas. Además, la trama mezcla esta traición con

una intriga amorosa muy simple. La película fue distribuida en la España republicana por Film Popular y estrenada el 17 de mayo de 1937 en el cine Avenida de Madrid. Cuando se proyectó en Barcelona, en la primavera de 1938, el crítico catalán Domènec Guansé escribía lo siguiente sobre la abundancia de aspectos políticos en la cinematografía soviética: «El reproche que hasta hoy se ha podido hacer a los filmes rusos, es el de la limitación de sus temas, reducidos a escenas de la revolución y propaganda comunistas, a base de la exhibición de todo lo que habría de bestial en el antiguo régimen. Aquellos que han hecho esta objeción olvidan, la importancia de la enorme experiencia que ha vivido el pueblo ruso, la magnitud de su gesta, una experiencia y una gesta que por fuerza habrían de dejar marcados para siempre a sus artistas»[62].

*La última noche –Poslednaia noch–* (Iuli Raizman, 1937), realizada en conmemoración del XX aniversario de la Revolución de Octubre, fue estrenada en el Capitol de Madrid el 7 de enero de 1938, distribuida por Film Popular y patrocinada por la Alianza de Intelectuales Antifascistas y la Asociación de Amigos de la Unión Soviética. La trama explica las horas cruciales de la revolución, destacando la acción no en la psicología de los personajes individualizados, sino en la colectividad. El verdadero protagonista de la obra de Iuli Raizman es el vulgo. Al inicio de la cinta se advierte al espectador que el filme es una reconstrucción de unos hechos, a partir de unas indicaciones de testimonios presenciales. La acción transcurre principalmente en la última noche que Moscú vivió bajo el Gobierno provisional de Kerensky. La película se encarga de presentar dos mundos antagónicos:

---

62 *Meridià*, nº 19 (Barcelona, 20/5/1938), p. 7.

uno que está a punto de desaparecer, formado por los privilegiados que viven de forma lujosa y desenfrenada; el otro, gracias a su idealismo y fuerza, acabará imponiendo el comunismo. El filme no desvaloriza al adversario, al contrario, ya que es presentado como terrible y peligroso. La historiografía marxista ha mostrado este suceso con admiración hacia los bolcheviques por la manera en que llevaron a término el derrocamiento de Kerensky. En cambio, últimamente, algunos investigadores creen que si los bolcheviques accedieron al poder fue debido a la falta de voluntad que el resto de grupos políticos mostraron en sostener al Gobierno provisional y por infravalorar la potencia de los comunistas[63].

El 9 de enero de 1939 se estrenó en el Palacio de la Música de Madrid la versión íntegra de *Marinos del Báltico –Matrosi Baltiki–* (Alexander Feinznmer, 1937), distribuida por Film Popular. En los anuncios publicados en la prensa de la época se remarca que se proyectaría la versión completa. Tal como señala el historiador Ramón Sala, en diciembre de 1938, circuló el rumor sobre una posible prohibición de *Marinos del Báltico* por parte de la Junta de Espectáculos, entidad no controlada por el PCE, provocando la indignación entre la prensa comunista madrileña. Finalmente, se pudo exhibir a principios de 1939[64]. La obra de Alexander Feinznmer es una exaltación desde las primeras imágenes de la Armada roja. Narra cómo ésta tiene que hacer frente durante la Guerra Civil rusa al enemigo, formado no sólo por rusos blancos sino también por tropas extranjeras que les apoyaban.

---

63 Dentro de esta corriente revisionista está FIGES, Orlando. *La revolución rusa (1891-1924). La tragedia de un pueblo*. Barcelona: EDHASA, 2000.

64 SALA, Ramón. *El cine en la España republicana durante la Guerra Civil*. Bilbao: Mensajero, 1993 pp. 280-281.

Presenta a los bolcheviques como auténticos héroes y al adversario como cruel. Valga como ejemplo que mientras se hunde un barco de los soviets, evacuada la tripulación, permanecen en sus puestos un comisario y el comandante. Ambos tendrán una muerte épica. Al final, por supuesto, los comunistas defienden encarnizadamente sus posiciones para impedir la pérdida del territorio, considerado clave por su cercanía con Petrogrado, y la escuadra enemiga es derrotada. Este argumento nos recuerda vagamente al de *Los marinos de Cronstadt*. La edición madrileña del 24 de enero del *ABC* informa que la sesión de ese día estará dedicada «a los heroicos marinos del *José Luis Díez*», por su lucha antifascista, aprovechando la visita en la ciudad de algunos miembros de la tripulación.

La siguiente película de Sergei y Georgi Vasiliev después de *Chapaiev* fue *Guerrilleros –Volochaievskiie dni–* (1938), siendo distribuida por Film Popular en la España republicana. Relata un episodio ocurrido en Siberia durante la Guerra Civil rusa, en la que unos cuantos combatientes soviéticos se enfrentan a unos invasores extranjeros, en este caso son japoneses, que ayudan al Ejército blanco. El Imperio del Sol Naciente no sólo quiere aniquilar la revolución, sino aprovechar la situación con finalidades imperialistas. Para acentuar más la perversidad del enemigo, el general japonés es presentado como una persona sanguinaria y despiadada. Esta cinta, como *El hijo de la Mongolia*, tiene el denominador común de plantear la guerra como una lucha por la independencia nacional. Como es sabido, este aspecto también se reprodujo en la contienda española en ambos bandos.

Adolf Minkin y Herbert Rappoport codirigieron la película antinazi *El profesor Mamlock –Professor Mamlock–* (1938), distribuida por Film Popular. Mamlock es un prestigioso cirujano alemán que ha dedicado toda su vida a la Medicina. Con su esfuerzo ha creado una clínica, conside-

rada de las más prestigiosas del país. Cuando descubre que su hijo es comunista y se dedica a actividades políticas intenta convencerlo para que abandone esta trayectoria. Después de que los nazis han tomado el poder, a consecuencia del incendio del *Reichstag*, empiezan a hostigar a los que ellos consideran enemigos. Mamlock es despedido de la clínica por ser judío y sufre toda una serie de humillaciones públicas. Por ejemplo, recorre las calles de Berlín con su bata blanca y con rótulo en el pecho que dice *Judío*. Desesperado, opta por el suicidio, pero justo cuando va a hacerlo, un agente de la Gestapo requiere de sus servicios para que opere a uno de sus superiores. Mamlock opta por cumplir con su deber profesional y lo interviene quirúrgicamente. Acabada la operación se dispara un tiro que no llega a producirle la muerte. Restablecido de sus heridas, el proceso de Leipzig provocará que no sólo se interese por la política, sino que apruebe la lucha comunista de su hijo. En la ciudad de Leipzig se celebró, a partir del 21 de septiembre de 1933, el juicio contra los presuntos autores del incendio del *Reichstag*, todos ellos comunistas, que finalizó con una condena a muerte a uno de los cinco acusados. El filme contiene escenas de persecuciones y violencia que tiene la finalidad de mostrar el odio y la perversidad de los nazis hacia los judíos y los comunistas.

Hasta el final de la guerra, se continuaron exhibiendo películas soviéticas de ficción, pero su repercusión nunca estuvo a la altura de las primeras proyectadas. En este sentido, diez días antes de la entrada de las tropas franquistas en Barcelona –el 26 de enero de 1939–, Film Popular anunciaba el estreno de la primera parte de *Pedro I –Piotr I–* (Vladimir Petrov, 1937), basada en una obra del escritor y diputado del Soviet Supremo Alexis Tolstoj, que refleja el periodo histórico del llamado zar reformador entre finales del siglo XVII y principios del XVIII. Por ejemplo, en el filme se destacan los combates que

mantuvo contra Suecia para lograr el control del Báltico, así como que construyó en dicho territorio la ciudad de San Petersburgo en 1703, que hizo capital del imperio. Esta obra se inscribe en la recuperación llevada a cabo por el comunismo soviético de figuras relevantes de la historia rusa, como símbolo patriótico.

Carlos Fernández Cuenca señala que cuando el Ejército franquista ocupó la Ciudad Condal había en las oficinas de Film Popular algunas cintas soviéticas a punto para ser distribuidas como, por ejemplo, *El desertor –Dezertir–* (Vsevolod Pudovkin, 1933) o *Lenin en octubre –Lenin v oktiabre–* (Mijail Romm y Dimitri Vasiliev, 1937)[65]. Por razones obvias, ni estas dos películas, ni las que hemos comentado anteriormente, se proyectaron en las salas comerciales de cine de la España franquista. Una de las pocas excepciones fue la exhibición en algunos cine-clubs a partir de la década de los cincuenta de *La tempestad –Groza–* (Vladimir Petrov, 1934), por su carácter apolítico.

### 2.3. **Conclusión**

Como hemos comprobado, la reacción de Stalin ante el conflicto español estuvo presidida por sus posibles repercusiones internacionales, teniendo en cuenta las necesidades de la política exterior soviética. Este elemento provocó que la mayor parte de la ayuda militar se enviara durante el primer año de guerra, cuando existían ciertas posibilidades de que los republicanos pudieran vencer y el panorama europeo no era tan inestable como lo estuvo a partir de 1938.

---

65 FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos. *Op. cit.* p. 316.

Por lo que respecta al sector cinematográfico, las imágenes filmadas por los operadores enviados por la URSS, utilizadas posteriormente en diversas películas, destacan por su dramatismo, ya que nos muestran la vida cotidiana de los españoles durante nuestra guerra. En definitiva, todas estas imágenes demuestran que los *cameramen* soviéticos conocían muy bien las posibilidades propagandísticas de la imagen basada en acontecimientos reales.

La mayoría de documentales y noticiarios soviéticos tienen una serie de características comunes. Éstas son:

- destacar las fuerzas militares afines al comunismo soviético, como el Quinto Regimiento y las Brigadas Internacionales, silenciando otras, como por ejemplo las anarquistas. En este sentido, cuando aparecen líderes republicanos ofreciendo un discurso casi siempre son miembros del PCE como José Díaz o Dolores Ibárruri.
- exaltación de la simbología comunista: banderas rojas con la hoz y el martillo, pancartas de propaganda con la imagen de líderes soviéticos (Stalin, Lenin, entre otros).
- se informa con orgullo de la defensa heroica de Madrid, así como de la victoria republicana en Guadalajara. Por razones obvias, no se comentan las conquistas territoriales de los franquistas desde el inicio de la guerra.
- se resalta la solidaridad soviética al acoger a un gran número de niños.

La guerra española proporcionó al PCE, con su disciplina, su habilidad en la propaganda y su prestigio derivado de su relación con la URSS, cotas de poder e influencia impensables antes del estallido del conflicto.

Evidentemente, estos aspectos fueron determinantes para que esta fuerza política –y las que estaban en su órbita– apareciera en los noticiarios y documentales soviéticos como la principal potencia en el combate para derrotar a los franquistas.

Una estadística de documentales producidos durante la Guerra Civil española demuestra que el interés por nuestro conflicto fue decreciendo a medida que éste avanzaba: en 1936 se realizaron cuatro documentales; ocho en 1937; ninguno en 1938; y sólo dos en 1939.

Por lo que se refiere a los filmes de ficción su impacto entre la población fue escaso, como lo demuestra que sólo se mantenían en cartel durante muy pocas semanas en el cine que se habían estrenado. Los gustos de la mayoría de los espectadores se decantaban por las producciones estadounidenses. El mayor impacto del cine de ficción soviético entre la población se produjo durante la defensa de Madrid, en el otoño de 1936, en filmes de un alto contenido político como son *Los marinos de Cronstadt* y *Tchapaieff, el guerrillero rojo*. Un aspecto bien diferente es que los organismos controlados por el PCE y entidades afines –desde la prensa, hasta distribuidoras cinematográficas, pasando por ministerios y asociaciones obreras y juveniles– se volcaron en su difusión y promoción. La mayoría de producciones soviéticas realizadas en la década de los treinta y exhibidas en las pantallas republicanas tienen una de estas dos características: recordar determinadas gestas heroicas y/o exaltar comportamiento del protagonista que se propone como modelo ejemplarizante. Películas como *Los marinos de Cronstadt*, *Tchapaieff, el guerrillero rojo*, *El luchador*, *La patria os llama*, *La última noche*, *El hijo de la Mongolia*, *Guerrilleros*, *La juventud de Máximo*, *Marinos del Báltico*, *El diputado del Báltico* o *El profesor Mamlock* inciden en uno o en los dos aspectos antes señalados.

# 3. *EL CÍRCULO DEL PODER*. PROPAGANDA Y REPRESIÓN EN LA UNIÓN SOVIÉTICA DE STALIN

*Julio Montero*
Universidad Complutense de Madrid

Al finalizar la II Guerra Mundial la Unión Soviética era un gigante con serias dificultades. Se había anexionado 684.000 kilómetros cuadrados con más de 24 millones de habitantes. Sus tropas ocupaban zonas de Alemania, Austria, Finlandia y la provincia china de Manchuria. Sin embargo, era un país agotado por la guerra y que continuó –de alguna manera–, internamente, en pie de guerra. La construcción de la potencia soviética exigió grandes sacrificios desde 1927, cuando Stalin subió al poder. En 1945 la posición relativa del país era infinitamente mejor en el panorama internacional, pero el mantenimiento de esta preeminencia lo pagaron la población, la cultura y la sociedad soviéticas a un alto precio.

## 3.1. **Los motivos de una elección**

La opinión de los críticos cinematográficos sobre *El Círculo del poder* no fue, en términos generales, muy positiva. La película de Andrei Konchalovski, estrenada en España en 1991, aportaba como factor fundamental en su promoción comercial, el ser la primera rodada en el Kremlim y en las dependencias del KGB. No era lo que

suele entenderse como una aportación fundamental al cine como fenómeno estético. Otra cosa es el intento de reconstrucción histórica que se realiza.

A este respecto, y prescindiendo de los resultados hay que afirmar que este empeño no se agota en la realidad de las localizaciones. Los deseos de los realizadores al pretender retratar una época no aseguran su fidelidad desde luego; pero hay que subrayar que algunas de las críticas[66] que recibió la película fueron exageradas. En realidad se trata más de explicar una realidad –la construcción de la imagen de Stalin por la propaganda y la represión– que de describir fílmicamente una época. Aunque el discurso cinematográfico no es efectivo, sí tienen interés para nosotros otros aspectos.

### 3.1.1. *La importancia de la propaganda política en el estalinismo*

Tras este preámbulo, puede adivinarse fácilmente que la elección de la presente película no responde a criterios de estética cinematográfica. Tampoco a otros de carácter coyuntural: no hay en la actualidad ningún motivo que permita suponer una vuelta a los procedimientos políticos que se describen en ella. El interés en la proyección, aquí y ahora, de este film es bien concreto. En este ciclo era preciso dedicar un espacio al periodo de gobierno de Josef Stalin en la Unión Soviética. En la medida en que la intensa propaganda política, que caracteriza –en un aspecto– el régimen autocrático señalado, se apoya fuertemente en el cine, parecía oportuno centrarse en este aspecto.

---

[66] "…a duras penas convence al espectador medianamente crítico, y tampoco acierta en su propósito parabólico" (AGUILAR, Carlos: *Guía del video-cine*, Cátedra, Madrid 1997 (6ª edición), p. 284).

Desde este punto de vista tan concreto la película que nos ocupa tenía más interés que otras de mayor altura cinematográfica[67]; pero que enfocaban su relato en aspectos de carácter más amplio, al reconstruir –y explicar y justificar– ese periodo de la historia de la Unión Soviética. En definitiva, no abordaban la propaganda –y la cinematográfica más en especial– como factor fundamental y diferencial.

Esta opción por atender preferentemente la persuasión política de Estado tiene también su justificación. Es verdad que no faltan alusiones circunstanciales en los libros de historia general a la importancia de la propaganda en el régimen estaliniano. Estas se refieren normalmente no a la importancia real en momentos concretos. Suelen ser menciones genéricas a algo no muy claro en sus efectos. Como mucho se señalan algunos ejemplos de manipulación de fotografías y películas. En fin, no suelen pasar de afirmaciones que coinciden básicamente con la importancia que se atribuían los encargados de realizarla. Faltan sin embargo referencias a su importancia real: a su eficacia. Desde luego no es fácil medir ésta, pero es preciso que los historiadores nos planteemos este aspecto fundamental para salir del terreno de las simples e interesadas hipótesis[68].

---

67 Bastará pensar en *Quemado por el Sol* (Nikita Mijalkov, 1994), que recrea un caso verídico: el asesinato, en 1936 de un oficial del ejército rojo. La película fue presentada por su director no como una mera recreación; sino como una justificación –precisamente– de la efectividad de la propaganda estaliniana. Sin embargo –y volviendo a nuestro interés específico en esta reunión– no abordaba la utilización del cine como medio de propaganda, ni centraba en este ambiente la creación de la metáfora.

68 Hemos abordado este tema en PAZ, María A. y MONTERO, Julio, *Creando la realidad. El cine informativo 1895-1945*, Ariel, Barcelona 1999, pp. 376-381.

En este sentido la película que se comenta –con todas las limitaciones señaladas y las que se añadirán enseguida– presenta una novedad: ofrece una interpretación –todo lo limitada que se quiera– de la influencia que ésta ejerció en un caso concreto. El interés del ejemplo que hemos visto se avalora –como intento por parte del director– por una consideración fundamental: el que tiene, como toda película, cada personaje. Y es que, con frecuencia, cada uno es un arquetipo que trasciende, desborda, su propia realidad, aun en el caso de una reconstrucción.

Volviendo al proceso histórico que nos interesa, podría afirmarse que la dictadura estaliniana se apoyó con tanto vigor en la propaganda –continuada, intensa y extensa– como en la represión y, por lo tanto, la primera tiene tanto interés como la segunda para los historiadores y todos aquellos que pretendan entender el régimen soviético de entonces.

Esta perspectiva tiene su justificación teórica. A veces se olvida que también un régimen totalitario ha de conseguir un consenso mínimo para sostenerse. La represión por sí sola no basta para consolidar ni siquiera una dictadura, al menos durante un periodo amplio de tiempo, y es que, como señaló Napoleón, «las bayonetas sirven para todo excepto para sentarse en ellas». En el peor de los casos se ha de recordar que un régimen procura igualmente la máxima economía política en su funcionamiento: y el consenso es más rentable y, probablemente, más *barato* que la represión.

En cualquier caso, los sistemas totalitarios han de intentar una meta más alta en el camino del consenso: la movilización positiva de la mayor parte posible de la gente. No basta la aceptación pasiva si se quiere construir una dictadura burocrática y, menos todavía, en una potencia militar de muy amplia extensión territorial,

malas comunicaciones y gran población. Es preciso construir un amplio núcleo de partidarios firmes y activos, que sostendrán los diversos niveles de consenso: los partidarios pasivos y que, sencillamente, lo soportan sin enfrentarse a él. La reducción al mínimo imprescindible de los enemigos de la situación facilita su aniquilamiento mediante la represión.

### 3.1.2. *Cuando no hay disidencia pequeña*

En este sentido es importante tener en cuenta que una dictadura del estilo de la estaliniana no distingue, en la práctica, entre grandes y pequeños disidentes; ni entre adversarios del sistema soviético, o simplemente contrarios personales del secretario general del partido. Todos son considerados enemigos del régimen, del comunismo y de la patria soviética; por cuanto el sistema preconiza que el único modo de hacer triunfar la revolución es la dirección de Stalin y este principio constituyó un axioma irreformable en la práctica.

Por lo tanto, la propaganda, como arma política que facilita la represión –al reducir las dimensiones de la misma incrementando el consenso– tuvo una importancia clave durante el estalinismo. En la medida en que el cine constituyó uno de los medios más importantes de las actividades políticas de persuasión, tiene sentido centrar en él esta intervención y en la película que hemos presenciado.

Con todo habrá que subrayar, para no perderlo de vista, que ningún régimen totalitario ha sido capaz de permanecer establemente en el poder sin organizar eficaces sistemas represivos. Igualmente han empleado de modo sistemático, aunque con diferentes grados de intensidad y constancia, el terror, al menos el miedo, de manera colectiva. Ambos aspectos quedan bien reflejados

en la película, aunque el empeño metafórico –y la sobreactuación del protagonista– resten eficacia al conjunto desde un punto de vista cinematográfico.

Queda un argumento más que añadir, aunque lo señalado hasta ahora ofrezca pistas suficientes para adivinarlo: no había otra película disponible mejor que tratara el tema que aquí nos interesa. Aquí también cuenta como factor fundamental la heterogeneidad del público que asistió a este ciclo: estudiantes de procedencia muy diversa, de todas las facultades de la Universidad del País Vasco con sede en Vitoria, y no necesariamente versado ni en historia de la Unión Soviética, ni en modelos narrativos cinematográficos distintos de los frecuentes en nuestras salas comerciales.

El primer aspecto exigía un film que no diera por supuestos unos conocimientos determinados de historia. Eso obligaba, en parte, a que la propia película manifestara estos aspectos sin requerir una especial preparación sobre la Unión Soviética en la época de Stalin. En ese sentido la seleccionada –*El círculo del poder*– aventajaba a otras posibles y más adecuadas desde un punto de vista estrictamente histórico. Eso sin contar con que, además, esas otras posibles no se centraban explícitamente en la propaganda cinematográfica.

El segundo, constituía casi un acuerdo necesario a la vista de la formación cinematográfica media de los asistentes. No cabían inicialmente producciones documentales, porque hubieran roto la dinámica del contexto del ciclo, que preveía en su mayor parte la proyección de películas de ficción. Tampoco cabían producciones de carácter experimental o de narrativa poco lineal, porque no se podía exigir a un público no especializado centrarse tanto en el seguimiento de la narración, que perdiera la información histórica fundamental. Estos dos condicionantes nos llevaron a la elección que se ha hecho.

### 3.2. **El tema fundamental: la eficacia de la propaganda política soviética en la época de Stalin**

La llegada de Krushov al poder destapó, y condenó a la vez, el aparato de propaganda que el estado soviético había organizado en torno a Stalin, aunque –desde luego– no se suspendió su actividad: sólo cambió sus objetivos. En realidad, todo era conocido, y sufrido, en la Unión Soviética, aunque algo menos en occidente a nivel popular. La fórmula anatematizada en el XX Congreso del Partido Comunista de la Unión Soviética fue el *culto a la personalidad*.

La verdad es que la concepción de la propaganda como arma revolucionaria descansaba en una concepción del mismo Lenin, que entendía como necesariamente revolucionaria cualquier realidad. Dicho de otra manera; carecía de sentido todo aquello que no tuviera como meta –más o menos próxima– el triunfo y afianzamiento de la revolución. Aunque tal radicalismo no se admitía en occidente en los años de entreguerras, también los gobiernos democráticos realizaban por entonces experimentos de ingeniería social, más o menos sutiles, en el terreno de la persuasión de masas[69].

Sin embargo, tras la muerte de Stalin, la oposición externa que tales planteamientos persuasivos despertaban –en los dos bloques– hicieron olvidar una realidad obvia y patente: la eficacia efectiva en amplios sectores de la población de la organización propagandística de los sistemas totalitarios y de las dictaduras de larga duración. La película *El círculo del poder* recoge bien, salvo en una

---

[69] Una síntesis sobre la importancia de los intentos persuasivos de los diversos gobiernos durante el periodo de entreguerras puede verse en PAZ, María A. y MONTERO, Julio, *Creando la realidad*.., pp. 65-88.



secuencia[70], los resultados de estos procesos propagandísticos dirigidos a los sectores populares de la población de Moscú.

Por empezar por el final, la película reconstruye bien las concentraciones populares de homenaje a la muerte del sucesor de Lenin como máximo dirigente. El guión no agota su propuesta en la simple presentación de la multitud, que literalmente muere por saludar por última vez a su *padre*. En este sentido conviene tener presente que una voz en *off* y los subtítulos recuerdan que unas mil quinientas personas murieron en su empeño de llegar hasta

[70] La que recoge una supuesta conversación del protagonista con el mismísimo Stalin, tras el suicidio de su mujer, en un intento de dar respuesta desde sus convicciones, construidas con principios de la propaganda, a una patente injusticia sufrida en sus propias carnes.

el cadáver para manifestarle su agradecimiento y respeto. Eso sin contar con las bajísimas temperaturas que hubieron de soportar en las colas nocturnas, que se mantenían para conservar el puesto, a finales del invierno de 1953.

El resultado de los efectos de la propaganda estalinista se completa en la película en la secuencia final. Mientras tiene lugar la catarsis del protagonista –que se abordará más adelante–, éste intenta salvar a Katya de las avalanchas de la multitud. La muchacha, hija de depurados, ha asumido su papel de *paria* en el sistema. No sólo no se rebela contra él: está enormemente agradecida al hombre que condenó a sus padres a muerte por haberla alimentado y educado, *a pesar* de sus antecedentes familiares. La intensidad de tal convencimiento se funda en dos hechos. El primero, la educación recibida en la institución para hijos de traidores en la que ha vivido[71]. El segundo, y es el más interesante en el film, por el abandono de quienes podrían haberle proporcionado algo de afecto y un lugar *normal* en la sociedad soviética de entonces: Iván –el protagonista– y Anastasia, su mujer. En definitiva: los miedos de Iván.

El tema fundamental es cómo fue posible esa reacción de fervor popular a la muerte de Stalin. La respuesta sólo puede ser una: la propaganda soviética de culto a la personalidad fue eficaz en términos generales. Otra cosa es cómo llegaba a cada sector de la Unión Soviética y cómo se combinaba con la represión; también cómo afectaba a cada grupo social y político concreto… y qué procedimientos se emplearon.

---

[71] El diálogo entre ambos resulta poco verosímil, pero refleja muy claramente la idea que se pretende transmitir: la radical identificación, incluso afectiva, de la joven huérfana con los principios inculcados en las instituciones educativas por las que ha pasado, *a pesar* de ser hija de traidores a la patria.

### 3.2.1. *Los contenidos de la propaganda soviética en la época de Stalin*

La película ofrece también algunas pistas sobre los contenidos de la propaganda. Inicialmente los mensajes del aparato persuasivo están centrados en el culto a Stalin. La mayor parte de éstos se recogen en las secuencias iniciales de la película. Conviene recordar a este respecto que es en esos momentos cuando los guiones presentan la situación normal de los protagonistas y su entorno. Todo esto ayudará a entender y valorar cuáles son los aspectos que la película pretende subrayar como fundamentales.

La voz en *off* del protagonista –Iván– en las secuencias iniciales se refiere en primer lugar a Stalin. Afirma que «era como un padre para todos nosotros». Mientras tanto el noticiario que está proyectando señala que «el camarada Stalin es el mejor amigo de los atletas soviéticos», mientras éstos desfilan por la Plaza Roja. Poco después, durante la celebración del modesto banquete de boda de Iván y Anastasia con sus vecinos de apartamento, el coronel Aarón Gubelman, sin duda el de mayor categoría de los presentes, brinda «por nuestro padre, el camarada Stalin». Por último, y sin ánimo de agotar todas las referencias, el militar encargado de las sesiones de cine al gobierno, se refiere a él como *el amo*.

Por lo tanto, el primer rasgo de la propaganda soviética –y en esto coinciden básicamente la película y la realidad histórica– era un intensivo y reiterativo culto a la personalidad del dictador.

En este sentido, la figura del secretario general llena toda la película. Aunque no tanto lo que es, sino como es percibido. Así, su grandeza, la que le construye la maquinaria persuasiva estatal, no supone cercanía para sus colaboradores. Iván tiene ocasión de comprobarlo cuando explica por qué falla el proyector de patente soviética. En

primer lugar, porque Borsakov –el ministro de cinematografía– se ve presa del miedo por su fracaso; pero tampoco nuestro protagonista se atreve a aceptar la invitación del mismísimo Stalin a tomar el te con el consejo de ministros. Y eso a pesar de las palabras tranquilizadoras del dictador: «no tema, aquí somos todos amigos».

Desde luego no falta miedo en ese cuadro. Así, aunque Iván afirma a Anastasia –tras declararle que trabaja como proyector de cine para el gobierno, en el círculo interno– que «probablemente no haya nadie tan bueno en todo el mundo» como el camarada Stalin, al que él tiene «la inmensa suerte» del acceso personal[72]; se niega en redondo a presentarle una carta pidiendo la custodia de Katia –hija de los Gubelman– por temor a ser considerado sospechoso. El miedo aflora también con nitidez cuando descubre que los intentos de su mujer por adoptar a la niña son conocidos por los servicios de seguridad. En realidad, la propaganda y la represión acabaron configurando una extraña mezcla de admiración y de miedo para amplias capas de la población soviética[73].

Otro de los contenidos de la propaganda soviética de aquel entonces al que la película concede mayor importancia es la defensa y exaltación de lo soviético, de lo propio, frente a lo extranjero. En este sentido hay que recordar que siendo la Unión Soviética el único estado comunista, la oposición no tenía sólo sentido patriótico: también constituía un elemento del sentido revolucionario del régimen frente al resto del mundo capitalista.

---

72 "Le encantan las películas y yo se las proyecto. Sólo unos pocos podemos verle tan de cerca".

73 En esta ocasión las palabras de Iván a Anastasia son claras: "pueden detenernos cuando quieran por ser miembros de su familia [de los Gubelman] (…) Ahora harán lo que quieran conmigo".

Este aspecto está íntimamente relacionado con la actuación de Stalin, que, como máximo dirigente del país, ha logrado situarlo en la cumbre del poderío en todos los aspectos: técnico, militar, cultural, político, etc.

En realidad estas características se presentan más como enemistad a lo extranjero, con cierto tinte xenófobo. El tema se plantea igualmente desde los metros iniciales de la película. Ya Voronkin, uno de los compañeros de apartamento, oficial de policía, critica a los Gubelman –antes de su detención– que sólo tengan productos y aparatos extranjeros. Esto supone –para él– un desprecio hacia los fabricados en la Unión Soviética.

Pero este aspecto adquiere su tono más dramático cuando la policía secreta detiene al coronel[74] y procede a un registro ante testigos. Sus palabras, a la vez que describen una realidad, tienen el tono de quien denuncia un delito: «cartas en idiomas extranjeros», «fotos con ofíciales extranjeros», «juguetes extranjeros». Las protestas de la mujer del detenido –«sus jefes le enviaron allí»– no sirven de excusa. El propio Iván cuando es conducido al Kremlim, –temiendo que aquello sea una detención como la de su vecino– afirma rápidamente, para alejar las sospechas más inmediatas de infidelidad: «no he tenido contactos con el extranjero». Tiempo después afirma ante su mujer: «Yo siempre sospeché de ellos [de los Gubelman] ¡trabajar en países extranjeros!».

En definitiva, la película centra en estos dos aspectos los contenidos de la propaganda soviética en aquellos

---

[74] El nombre del oficial, Aarón, y su apellido –Gubelman– no deja dudas al público norteamericano sobre el origen judío del militar depurado. Así se manifiesta un cierto paralelismo –que no se menciona explícitamente– entre el régimen de Hitler y el de Stalin, en uno de los aspectos más negativos: el holocausto.

años. Las referencias cronológicas son claras y se sitúan –en lo que se refiere a estos temas[75]– entre 1939 y junio de 1941. En términos generales estos aspectos temáticos son exactos, aunque el patriotismo soviético se acentuaría durante el desarrollo de la guerra en su territorio. En cualquier caso ambos estaban ya antes presentes, como resalta el film.

### 3.2.2. *Completando el cuadro: mezclar miedo y persuasión*

La experiencia histórica muestra que es prácticamente imposible que un régimen totalitario no sea personalista, dictatorial en su forma externa. Cuando se alcanza esta fase, y simplificando, *jefe* y *estado* se identifican.

La amplitud del círculo íntimo, del *Círculo del poder*, define en rigor a los participantes en la toma de decisiones, en el proceso político: el partido, aunque sea único, es más amplio que una sola persona.

Ya se ha señalado antes, que en rigor, y desde un punto de vista del análisis del ejercicio del poder en este tipo de regímenes, el miedo forma parte de la eficacia de la persuasión: no cabe otra posibilidad. Si los principios en los que se asienta el sistema no son discutibles, la política –el mantenimiento del poder y el aumento de su capacidad de actuación en intensidad y extensión– necesita gentes convencidas, partidarios activos. Puede tolerar también, sin temor, a quienes acepten sin más la autoridad, a quienes, en suma, se limiten a adoptar una postura pasiva. Lo que no cabe, sin embargo, es la oposición y, frente a ésta, cualquier medio vale para liquidarla. Entre éstos, desde luego, hay que contar los de carácter

---

[75] A partir de esa fecha, se produce un giro argumental en la película hacia aspectos más personales de los protagonistas.

preventivo, que adquieren así una importancia capital. Es en ese momento cuando la propaganda –el intento de convencer, de explicar– cede paso a la represión. Y en estos casos conviene que la represión sea conocida, porque el miedo asegura mínimos políticos de adhesión: no pasar a la oposición. Ni siquiera intentarlo.

El relato cinematográfico que nos ocupa muestra al jefe de seguridad –colaborador inmediato de Beria– explicando a Iván cómo los enemigos del régimen son astutos y pueden estar ocultos en los lugares de máxima confianza, para asestar peligrosos golpes en los momentos menos previsibles: y no hay enemigos pequeños. Nuestro operador ya ha visto para entonces que, para evitar riesgos, todo lo que vaya a servirse durante la sesión y su intermedio, se estrena: nada se aprovecha para la siguiente ocasión. Aunque le parece algo exagerado no discute, porque el aprovechamiento de la situación le beneficia directamente: los asistentes pueden así terminar con los abundantes restos de los tentempiés de su gobierno. Y de nuevo la Rusia eterna se nos hace presente: los criados consumen las sobras de la *grandeza* de sus señores. En cualquier caso, y esto es lo que importa, no discute las medidas. Las acata[76].

Con todo, Iván ha de pasar aún por una experiencia fundamental para asegurar su sumisión: ha de sentirse vulnerable, ha de tener la experiencia del miedo. Y es que en los regímenes totalitarios propaganda y represión;

---

[76] Desde luego se sabe vigilado por todos. Ya en su primera entrada al *Círculo íntimo* puede escuchar la reprimenda del general al oficial que sustituyó: "ha trabajado aquí cinco años y sólo ha aprendido a informar de los demás". Obviamente todos vigilaban a todos por su propia seguridad. No es necesario resaltar los paralelismos del relato con la novela de George Orwell, *1984*.

persuasión y terror, constituyen la cara y cruz de la realidad. Es más, su eficacia se funda precisamente en la combinación habitual de esos dos factores.

La utilización conjunta de miedo y persuasión se presenta, a la vez, personalizada y condensada, en la película. El protagonista ha asistido asombrado a la detención de un vecino de habitación en el mismo apartamento: el coronel del ejército Aarón Gubelman y su mujer acusados de ser espías alemanes. La inseguridad general y el miedo de la etapa de purgas de 1936 a 1940 se refleja en la película[77], cuando se muestra cómo ningún vecino quiere

---

[77] La contextualización histórica exige recordar que la purga hitleriana de Roehm y sus *buenos resultados* –en términos de control más absoluto del partido nazi–, probablemente, animaron a Stalin a actuar del mismo modo. Hasta entonces los estatutos del Partido Comunista de la Unión Soviética habían limitado sus intentos más radicales de represión. Por ejemplo, *sólo* consiguió expulsar del Comité Central a dos miembros que criticaron su gestión, pero no su liquidación física, como pretendía y consiguió después. Kirov era uno de ellos y se dibujaba como su posible sustituto alrededor de 1934. Stalin ordenó su asesinato y culpó de él a sus propios enemigos –los partidarios de Kirov– del suceso. Así se inició una primera *limpieza* hasta 1936 que culminó con la ejecución de Zinoviev y Kamenev, que *confesaron* sus crímenes. Luego comenzó el *gran terror*. Se inició con las depuraciones en gran escala dentro del partido. Se centraron en quienes tenían cierta relevancia y conocían el funcionamiento del sistema antes de que Stalin controlara el poder. También en la misma NKVD y en los diversos círculos íntimos del poder. También en el ejército, por ejemplo, la GESTAPO elaboró pruebas falsas de acuerdo con la NKVD. Se liquidó al 80% de los coroneles y generales… Se calculan en unos 4,5 millones de muertos las víctimas de la represión entre 1936-1939. La Segunda Guerra Mundial constituyó un éxito personal de Stalin. La victoria se presentó como un triunfo de todo el pueblo ruso dirigido por el Partido Comunista de la Unión Soviética. Su traducción en incremento de la militancia fue patente: los afiliados pasaron de dos a siete millones entre 1941 y 1945. A esto hay que sumar el éxito en reconstrucción económica, aunque fuera a costa de una excesiva burocratización y de postergar la mejora de las condiciones de vida de la población ante la producción de bienes de equipo y material bélico.

hacerse cargo de la hija –de apenas tres años– de este matrimonio. También por los procedimientos –brutales y sin explicaciones y sin un mínimo de garantías formales– que la policía secreta emplea para cumplir sus órdenes. El mismo rigor se aprecia en el reclutamiento de Iván para su futuro trabajo en el Kremlin: es arrancado sin explicaciones de su lecho nupcial en su noche de bodas sin mas explicación que la de acompañar inmediatamente a la escolta. Uno será ejecutado y otro simplemente proyectará una película a Stalin… y volverá a su casa la mañana siguiente.

La inseguridad generalizada era el resultado buscado de estas tácticas. En la medida en que se está más cerca del jefe la purificación –la adhesión franca y positiva– ha de ser mayor. Este proceso que lleva a la percepción de no estar seguro y por lo tanto al temor, afectaba a todos, fuera cual fuera su situación. En la medida en que la vulnerabilidad facilitaba las tareas de la represión era preciso hacer sentir a todos su debilidad frente al poder. Es más, uno, sin saberlo, podía estar ayudando a quienes pretendían desprestigiar al régimen soviético y a su cabeza. En ese papel se sorprende nuestro protagonista cuando un jefe de seguridad le descubre las andanzas de su mujer, empeñada en prestar afecto –y adoptar– a la huérfana de los antiguos vecinos *espías*.

### 3.2.3. *Los arquetipos de la película*

Como suele ocurrir en el cine –especialmente el de carácter histórico–, cada personaje constituye una realidad *completa*: un aspecto externo que incluye su pertenencia a un grupo social y profesional, a una nacionalidad y a una etnia específicas, un nivel cultural determinado que, por supuesto, actúan en una situación histórica definida. Dicho de otro modo, cada papel asumido por un actor conforma también una realidad que

podríamos denominar social. De tal manera que queda configurado más como un arquetipo, que como un individuo propiamente dicho[78]: como una representación de un grupo, como una síntesis de características, que incluso pueden llegar a analizarse como diversas.

Esa afirmación es válida para cualquier personaje, por cuanto cualquier aparición en la pantalla, por breve que sea se ajusta a lo dicho anteriormente. Sin embargo, el seguimiento de la trayectoria del protagonista del film es el mejor modo de valorar este fenómeno.

En el caso que aquí nos ocupa, Iván se nos presenta en las secuencias iniciales como un ruso más: joven y a punto de casarse, en unas condiciones de vida duras, las normales por otra parte, para la mayoría de la población del Moscú de 1939. El desvelamiento de sus ideas refleja una perfecta reproducción de la doctrina oficial divulgada por todos los medios de comunicación, aunque nuestro personaje tiene suficiente con los noticiarios que pasa al personal de la policía secreta –NKVD–desde su cabina de proyeccionista.

Su interpretación de la realidad no sólo es ortodoxa, sino que está asumida personalmente. Podría decirse que la vive. En ese convencimiento no faltan héroes admirables, que la propia propaganda ha ido destacando junto al jefe indiscutido. En nuestro caso se trata de un militar: el ministro soviético de la guerra, general Broshilov. La incorporación del protagonista al *círculo íntimo* del jefe supremo –bien que como simple proyectista– permite que

[78] Esto no obsta para que la intencionalidad del guionista y director no marche en ese sentido. Tampoco para que efectivamente se retrate un personaje real e incluso existente, sin más ambiciones. Sin embargo, las exigencias de verosimilitud es raro que no desemboquen en los espectadores más en la creación de arquetipos que de personajes.

éste capte lo esencial del sistema: sólo el Secretario General del Partido merece confianza total y ésta hasta el extremo. El resto –incluidos los miembros del gobierno– no dejan de ser, de algún modo, como los demás: dependen de él, carecen de poder sin él, pueden desaparecer sin que nada sea irremediable[79]. Podría decirse más, esta suprema superioridad de Stalin hace –de algún modo– a todos los ciudadanos iguales, al menos a quienes la proximidad permite un trato personal; porque éste los escucha y atiende en el mismo plano que a sus ministros.

La secuencia que muestra las explicaciones del proyectista y del ministro de cinematografía a Stalin sobre el proyector de patente soviética, que falla con frecuencia, es un modo de expresar esta igualdad en la reducción casi a la nada de todos, del resto.

El final de la secuencia pone de manifiesto cómo el operador de cabina ha pasado del temor a la confianza; del miedo mezclado con la admiración del ciudadano normal hasta el amor al *padre*. Desde ese momento no hay nada que no pueda hacer por él, como manifiesta en una de las conversaciones con su mujer Anastasia.

### a) *la colaboración: la persuasión como resultado del miedo y de la propaganda*

El protagonista aparece caracterizado sin raíces: nada sabemos de sus padres, ni de su educación. En ese sentido es un perfecto cualquiera. No ha conocido –aunque es posible que parte de su infancia haya discurrido en aquella época– los años anteriores a la revolución y, desde luego, su experiencia personal de la vida en la Unión Soviética

[79] Iván afirma ante su mujer Anastasia: “A la esposa de Molotov también la detuvieron y tú hablas de mi. Sólo te dirían que estaba enfermo”.

está limitada al mandato de Stalin. Su voz en *off* en las primeras secuencias de la película –mientras el espectador puede ver los noticiarios soviéticos que el protagonista proyecta a los miembros del KGB– subraya este hecho. En fin, su perfil es el de un soviético normal en los duros años previos a la invasión alemana.

Esta presentación inicial del protagonista permite hacerse una primera idea de lo que la propaganda de estado influía en la mayoría de la población, alejada de la lucha por el poder y sin tener una importancia especial en algún campo que la hiciera enemigo potencial del dictador supremo.

Un repaso a los protagonistas nos ayudará a situarnos en los mensajes fundamentales de la película. Desde luego guionista y director cargan sobre los hombros de Iván el argumento del filme: la eficacia de la propaganda de Stalin entre la ciudadanía soviética. Así podemos recorrer su camino de víctima y establecer desde el inicial conformismo su evolución ante el sistema persuasivo del estado.

Inicialmente acepta la información –la interesada y parcial interpretación de la realidad– que le ofrecen los medios de comunicación. A la vez se incorpora activamente –desde su modesta posición– a las consignas del sistema, aunque poco práctico puede hacer al respecto. Se limitará a escoger su héroe –el ministro de la guerra– que pronto sustituirá por el mismísimo Stalin.

Las contradicciones iniciales se resuelven siempre por elevación: por la fe ciega en el secretario general del partido. Esto hace que en cada caso pueda encontrar una justificación adecuada a las patentes injusticias que contempla. No importa que sus datos –bien reales y comprobables– no coincidan con las noticias oficiales. El estado soviético –en concreto su jefe máximo y sus colaboradores– tiene mucha más información y no pueden engañarse. Anastasia constituye la fuente de información

ajena al sistema, la que ofrece la realidad, parcial y concreta; pero incuestionable por su veracidad.

Con todo, el efecto del miedo tiene también una gran importancia. Ha descubierto en el *círculo íntimo* –en el que ha entrado sin proponérselo– que propiamente sólo hay un poder: el de Stalin. Ministros, generales, oficiales… apenas cuentan sea cual sea su rango[80]. Miedo que evita la más simple ocurrencia de romper alguna norma, alguna disposición, incluso algún acto que –siendo perfectamente legal– pueda ser malinterpretado[81].

La película muestra de modo poco convincente el proceso –en realidad el fuerte choque– que convence al protagonista de su engaño: más bien de cómo ha consentido en él por negarse a aceptar las evidencias. Ha sido manipulado, pero no hay otra salida. La injusticia que ha sufrido en lo que más quiere, en realidad lo único que quiere además de Stalin –su mujer–, le hace despertar de su mundo de ficción construido por la propaganda. Pero en realidad no hay solución: ahora empieza a actuar el miedo. Miedo no por lo que supusiera oponerse al régimen –que ni se pasa por la cabeza–, sino por perder la

---

[80] Son varias las secuencias que manifiestan esta idea; pero la del ministro de cinematografía humillado ante sus compañeros de gabinete y el técnico protagonista, lo hace de manera convincente. La realidad histórica permite recoger en cifras lo que la película muestra de manera personalizada: entre 1936 y 1938 –meses antes del desarrollo de la acción de la película y por lo tanto bajo su influencia directa y próxima–, fueron ejecutados 7 de los 9 presidentes del Comité ejecutivo Central del partido; 9 de los 11 ministros del gobierno de la Unión Soviética y 43 secretarios generales de secciones del partido sobre un total de 53. Por no recordar la cifras citadas sobre el ejército. Los temores del ministro de ficción muestran bien la igualdad ante el miedo que los dirigentes de la Unión Soviética vivían en aquellos años.

[81] La película insiste en uno concreto: el empeño de su mujer en adoptar a la hija –menor de edad– de un matrimonio de *depurados*, internada en una institución para hijos de *traidores* detenidos o ejecutados.

situación de privilegio de la que disfruta como modesto oficial del KGB. En cualquier caso no hay el más mínimo atisbo de oposición: ni siquiera pasiva[82].

El otro matrimonio que comparte el apartamento constituye un ejemplo de gentes adaptadas a las circunstancias y que procuran organizar su vida del mejor modo posible… para ellos. Él, Voronkin, es un simple policía local y su mujer –la camarada Morda– es funcionaria. No hay propiamente maldad sino aceptación de las reglas del juego: propaganda, miedo… y la confianza de no ser importante. En definitiva, otro modo de sobrevivir –para una buena parte de la población– en la Unión Soviética de Stalin.

b) *las víctimas del sistema*

A esta postura se opone la de Anastasia, la mujer de Iván. Tampoco sabemos su procedencia, ni su educación. La presentación del personaje hace pensar en alguien normal; sin prejuicios, pero sin pérdida del sentido común. Sin renuncia a juzgar las cosas por lo que ve, sin enfoques previos. Una mujer centrada en su mundo doméstico y en la relación con sus vecinos[83]. Los eslóganes de la propaganda no parecen afectarla, a pesar de las reprimendas de su marido para que sea más prudente. Intenta arreglar desde su acción personal los destrozos que la vida política soviética –en concreto las purgas– ocasiona en las personas

---

[82] El diálogo del matrimonio, tras el regreso de ésta embarazada por Beria, muestra bien a las claras la imposibilidad de ofrecer resistencia. Iván reconoce su error y afirma "la culpa es mía, no luché ni opuse resistencia". La contestación de Anastasia es brutal en su sinceridad: "Luchar ¿contra quién? Iván ¿puedes imaginar quien es el padre de este niño?"

[83] De manera circunstancial, durante el festejo de su boda, el policía –Voronkin– señala que Anastasia es de origen campesino.

que tiene a su alrededor. Se empeñará –a espaldas de su marido– en adoptar y salvar así a la pequeña Katia, hija de los Gubelman, los vecinos *espías de los nazis*.

Será quien sitúe a Iván ante la disyuntiva radical de aceptar la propaganda o la realidad de una represión brutal e injusta, además de irracional. Cinematográficamente la elección se traduce en una pregunta –con la que por otra parte se cierra la película– de Anastasia: ¿a quién quieres más: a Stalin o a mí? La respuesta de nuestro protagonista es obligada: el miedo puede más que el amor. Es un modo de justificar las traiciones y las delaciones de la época de las purgas.

Convertida también en víctima del sistema, sin posibilidad de huir, sin posibilidad de resistencia –la simple huida– acabará perdiendo la razón y suicidándose. En realidad la única forma posible de negar su colaboración al sistema. El arquetipo que encarna es el todo un pueblo –el soviético– humillado y sin posibilidad de resistencia. Su vida no sería muy distinta en la Rusia de los zares.

Lo anterior a la revolución está representado por dos personajes: la antigua dueña del apartamento en el que todos –un total de nueve personas– viven ahora. Sus intervenciones provocan recriminaciones por parte especialmente del matrimonio de funcionarios. Representa la marginalidad del antiguo régimen zarista. En ese sentido tampoco constituye un peligro y, sencillamente, es ignorada[84]. La propaganda no afecta a su comportamiento: es impermeable a ella. Sencillamente es una derrotada; pero tiene referencias anteriores, a otros tiempos, que constituyen su refugio. Sólo quienes viven al margen de la propaganda y captan, cada una a su nivel, la realidad de

---

[84] Voronkin, el policía, la increpará durante el festejo nupcial: "Usted no tiene derecho, ahora le decimos nosotros: ¡cállese!"

las cosas –la mujer de la protagonista y del militar– la aceptan y conviven con ella sin problemas.

Un oficial casado y con una hija constituyen otro modo de sufrir el sistema. Él ha servido con lealtad al régimen: ha participado en las negociaciones del tratado germano-soviético. En los inicios de la película será detenido. Poco después, su mujer seguirá el mismo camino. Su hija –al no ser recogida por ningún vecino del apartamento por miedo– será internada en un establecimiento para niños en sus circunstancias: hijos de traidores. La represión, sin más, es la otra cara de la moneda.

Pero el conjunto de víctimas no se agota en la figura arquetípica de Anastasia. Es la hija del matrimonio de los militares depurados quien mejor asume ese papel. Su infancia y su juventud están marcados por un delito –además de inexistente en realidad– totalmente ajeno a ella. Carece, por otra parte, de cualquier posibilidad de resistencia. Sólo puede pedir piedad a la única persona que la conoce y trata: Anastasia. Sin embargo la radical oposición de Iván impide esa solución. Metida de lleno en las aguas de la propaganda en una institución para hijos de depurados recibe toda su influencia sin posibilidad de defensa, entre otras cosas por falta de referencias externas.

En una situación similar –resto del antiguo régimen zarista– se encuentra el anciano profesor universitario. Un intelectual que es capaz de percibir lo brutal de la situación que expresará con la identificación de Stalin con Satanás, pues considera que esa es la única justificación a la situación que percibe: «sólo Satán podría haber hipnotizado a la nación hasta el punto de quedarse voluntariamente sordos y ciegos. Puede usted creerme: si no fuera por los buenos, ingenuos y confiados *Ivanes* como usted, en nuestra tierra nunca había habido un tirano, un asesino, un demonio». Este discurso –en parte exculpatorio– hay que ponerlo en relación con otro hecho que

resalta en un par de ocasiones la película: Iván es impotente, quizá en más de un sentido. Y no hay que olvidar que es un arquetipo de la población soviética.

### 3.3. **Los lujos del poder: cine americano en el círculo íntimo de Stalin**

Llama la atención que la actitud profundamente negativa ante todo lo extranjero que se respiraba e impulsaba en la Unión Soviética de entonces tuviese una excepción, aunque para un reducidísimo grupo de personas: el gobierno soviético tenía sesiones de cine americano. Y bien frecuentes y de larga duración si hacemos caso a la película que se comenta.

En la primera ocasión en que Iván efectivamente actúa como técnico de proyección, Borsakov –ministro de cinematografía según el film– ayuda él mismo a llevar las cajas de las películas hasta la misma cabina de proyección. La sesión, siempre a la espera de los que el *amo* mandara, se componía de un documental soviético –*El conductor de tractores*–, cuyo contenido es fácilmente imaginable, y de tres producciones norteamericanas: una de Chaplin[85] –sin concretar–, un *western* –tampoco se especifica el título– y *El gran vals*[86].

Desde luego un programa más variado del que cabía presenciar al común de la ciudadanía soviética en los cines de las repúblicas. Ya se ve que determinadas personas

---

[85] Charlot estrenó *Tiempos Modernos* en 1936 (febrero en Nueva York y marzo en Madrid). La fugaz secuencia que se puede ver unos instantes corresponde probablemente a esta película.

[86] *The Great Waltz*, dirigida por Julien Duvivier para la Metro, en 1938. Obtuvo bastante éxito y un Oscar a la mejor fotografía.

estaban vacunadas, fuera de la nefasta influencia propagandística del mundo de ficción que creaba el capitalismo.

Para el común de la población el cine se veía de otra manera. La propia película deja constancia del interés del gran conductor soviético por el cine. Primero por la existencia de un ministerio específico. Esto ha de matizarse porque el titular de la cartera se nos presenta más como el programador cinematográfico particular del *amo* que como alguien de fuerza política real[87].

En segundo lugar, cuando Stalin se refiere directamente al cine lo sitúa en el plano del puro entretenimiento: lo que podría hacer un campesino ruso cansado de todo un día de duro trabajo para distraer sus ocios. En ese caso el programa que sugiere no carece de su dosis de persuasión: podría ver un desfile en la Plaza roja –es decir: un noticiario o un documental– y una comedia. Ninguna alusión al cine revolucionario que hoy consideramos clásico. Y probablemente con razón: pocos campesinos rusos habría capaces de desentrañar y percibir los simbolismos de Eisenstein en *El Acorazado Potemkin* o en *La Huelga*; aunque sí podrían seguir con facilidad el desarrollo argumental de *Alexander Nevsky*.

En definitiva, el cine tiene una finalidad propagandística en la Unión Soviética de Stalin; pero dentro del espacio del entretenimiento. Del mismo modo los ensayos y las investigaciones filosóficas, sociológicas o históricas cumplían idéntica función en el área de la reflexión intelectual. Lo mismo podría decirse en cuanto a la radio, prensa y cine informativo respecto a la transmisión de noticias. Un

---

[87] La mirada de Beria y la contestación brusca de Stalin parecen indicar el final de su carrera política y quizá también de su vida. Iván procura tranquilizarle dirigiéndose a él en un cierto plano de igualdad: como si ante el padre todos fueran iguales.

solo fin, la propaganda, la persuasión, articula todos los aspectos de la vida en la Unión Soviética de entonces.

### 3.4. **El final**

La II Guerra Mundial supuso un intervalo en la política interna de Stalin. Sus características básicas fueron, como antes, su inmovilismo político y una enorme actividad en el orden internacional, en buena parte, para mantener precisamente el *orden* interno. La película muestra esta faceta mediante un salto en el tiempo: del suicidio de Anastasia a la reaparición de Katia poco antes de la muerte de Stalin.

Como Secretario General del Partido y Presidente del Consejo de Comisarios del Pueblo (ministros desde 1946) éste aprovechó su prestigio como vencedor en la guerra para retornar a los antiguos esquemas: asegurar su continuidad en el poder a cualquier precio. Esto exigía prever quienes serían los futuros enemigos para liquidarlos. Ahora los destacados en la guerra fueron los primeros sospechosos. El general Zhukov, por ejemplo, fue relegado a un puesto sin importancia y pronto olvidado, eso le salvó la vida. El Partido mantuvo, desde luego, el control del Ejército mediante los comisarios políticos. Al finalizar la guerra, y como en la segunda mitad de los años treinta, el simple contacto durante la guerra con las tropas de occidentales fue motivo de purgas.

El Partido se reorganizó y renovó por segunda vez con las nuevas generaciones –formadas en el nacionalismo, el desconocimiento del mundo exterior y el culto a la personalidad de su jefe máximo– y controló como hasta entonces la vida política y económica, aunque perdía cada vez más influencia en favor de la burocracia del Estado y de los jóvenes tecnócratas, cuyo número se

incrementaba con la sucesión de planes quinquenales. En el mundo cultural Andrei Zdánov primero (1946-48) y Malenkov desde entonces llevaron a cabo un doble proceso. Primero imposición del realismo socialista como fórmula cultural obligatoria; luego fortísimas depuraciones para cortar la disidencia cultural. Juego de palo y dulce en algunos casos (Bulgakov).

En definitiva, partido y burocracia estatal fueron dos pilares claves para el rígido control interno. Con todo, el arma de mayor efectividad fue la policía secreta. A su frente continuó Beria. Este cuerpo sólo era responsable ante Stalin y tuvo un inmenso poder. Se encargaba del cumplimiento de las leyes laborales, de retener a los campesinos en las granjas colectivas, de los juicios sumarios de los disidentes, pero –además– su autonomía se extendía a otros campos: poseía empresas propias, disponía de la fuerza laboral de los condenados en los campos de concentración y también tenía su propio ejército.

En fin, el legado de la política de terror de Stalin fue un país caracterizado por un desigual crecimiento económico; pero con un enorme prestigio internacional como potencia militar. Los medios… eso también forma parte del resultado.

## Ficha técnico-artística

Título original: *The Inner Circle* / *Blizhnij krug* / *Il Proiezionista*. Producción: Italia-Rusia-Estados Unidos, 1991. Productor: Claudio Bonivento. Director: Andrei Konchalovski. Argumento y Guión: Andrei Konchalovski y Anatoli Usov. Fotografía: Ennio Guarnieri. Música: Eduard Artemyev. Director artístico: Gianni Giovagnoni y Vladimir Murzin. Montaje: Henry Richardson. Intérpretes: Tom Hulce, Lolita Davidovich, Bob Hoskins, Alexander Zbruez, Maria Baranova. Color. 137 min.

# 4. *UNO, DOS, TRES*. UNA VISIÓN DE LA GUERRA FRÍA DEMASIADO IRÓNICA PARA SU TIEMPO

*Víctor Manuel Amado Castro*
UPV-EHU

Nada mejor que la Coca-Cola como representante de los valores americanos en la Europa de posguerra. Así comienza la película de Billy Wilder *Uno, dos, tres*. Cáustica visión sobre los momentos más críticos de lo que la historiografía denomina primera guerra fría. El film tiene como escenario la ciudad alemana de Berlín y fue rodado días después del levantamiento del muro que dividió a esta ciudad en dos sectores.

## 4.1. **Los orígenes de la guerra fría**

Con este término los historiadores nos referimos al periodo que transcurrió desde el final de la Segunda Guerra Mundial hasta la desintegración de la URSS en diciembre de 1991, es decir, cuarenta y seis años en los que la mayor parte del mundo estuvo dividido en dos bloques. Sin embargo, este término no fue acuñado por los historiadores sino que fue utilizado por primera vez por un político norteamericano, Baruc, que fue asesor del presidente Roosevelt para los temas relacionados con la reconstrucción europea de posguerra. La guerra fría es

aquel periodo histórico que define las tensiones que en el amplio campo de las relaciones internacionales se dieron entre dos bloques. Uno liderado por la Unión Soviética y sus estados satélites, todos ellos con sistemas políticos y económicos de corte socialista, y otro encabezado por los Estados Unidos de Norteamérica que tenían como substrato común la economía de mercado y la democracia de corte liberal como sistema de organización política. Pero, lejos de ser un tiempo homogéneo, este periodo histórico tuvo diferentes fases en el que las tensiones fueron más o menos intensas y en el que al menos en una vez, se estuvo muy cerca de provocar una nueva confrontación que podía haber sido de escala mundial. Son al menos tres los periodos en los que podemos dividir la guerra fría. El primero de ellos dio comienzo tras la firma del tratado de Postdam y el inicio de la guerra civil en Grecia y tendría su punto culminante en la crisis de los misiles de 1962. Este primer tiempo se caracterizó por la política de *contención*, término que acuñó el diplomático estadounidense Kennan y que tenía como objetivo limitar la expansión del imperio soviético, mediante la articulación de un entramado de relaciones, militares y políticas, en el bloque liderado por los Estados Unidos. La segunda fase, conocida como *distensión* (1962-1979), supuso la relajación del enfrentamiento entre bloques, aunque éste se produjo en terceros escenarios como el asiático y el africano, ambos insertos ya en sus procesos de descolonización. Durante este periodo cabe resaltar la guerra de Vietnam y la Conferencia de Seguridad y Cooperación en Europa (CSCE –hoy OSCE–) en la ciudad finlandesa de Helsinki. Por último está el tercer periodo en el que el enfrentamiento ruso-americano aumentó y que se conoce como segunda guerra fría. La invasión de Afganistán por tropas soviéticas en 1979 dio paso a esta tercera fase a la que siguió el despliegue por parte soviética de los misiles

SS20, y la contestación norteamericana con la instalación en suelo alemán de los misiles Pershing. La disolución de la URSS en diciembre de 1991 puso fin a este periodo de cuarenta y seis años denominado guerra fría.

El inicio de la guerra fría tiene varias causas y la mayoría de ellas hunden su génesis en los últimos años de la segunda gran contienda mundial. Pero si algo caracterizó este periodo, sobre todo en sus inicios, fueron dos rasgos: la desconfianza y la provisionalidad. Estas dos premisas conformaron el caldo de cultivo ideal que dio origen de la guerra fría. Fue en la Conferencia de Yalta (4/11-II-1945) donde las grandes potencias establecieron los cimientos de lo que se llamó el sistema bipolar, es decir, aquel entramado de relaciones y alianzas que, en torno a las dos grandes potencias, Estados Unidos y la Unión Soviética, protagonizó las relaciones internacionales del periodo de la guerra fría.

De manera paulatina la desconfianza entre las grandes potencias fue en aumento y las políticas y las posiciones de los anteriormente aliados en la Segunda Guerra Mundial se volvieron más rígidas y menos transigentes. Al mismo tiempo, los dirigentes tanto de la URSS como de los Estados Unidos, fueron diseñando por medio de sus discursos un escenario cada vez más tenso. Así, en febrero de 1946, con motivo de las elecciones al Soviet Supremo, Stalin pronunció un discurso en el que además de una crítica al capitalismo preparó a la sociedad soviética para lo que más tarde sería la carrera nuclear que caracterizó el periodo de la guerra fría. A la vez, en marzo del mismo año, Georges Kennan, alto mandatario de la embajada norteamericana en Moscú, envió su famoso telegrama en el que abogó por la contención del expansionismo soviético no sólo por Europa sino también por el resto del mundo. Así el principio de contención se convirtió en el eje principal de la diplomacia norteamericana. A estos

discursos hubo también que añadir la posición de algún gobierno europeo, como el británico, firme partidario de la acción conjunta de los países anglosajones con el fin de contener la expansión soviética. Fue en 1957 cuando un periodista norteamericano acuñó el término de *guerra fría* para definir un enfrentamiento que, a diferencia del de la Segunda Guerra Mundial, se caracterizó por una situación política siempre turbia que dio inicio a un tiempo de tensiones y disensiones siempre amenazante, y que en sus propias palabras definió como «la historia del imposible enfrentamiento entre dos imperios».

Con este escenario la política de contención que puso en práctica el gobierno norteamericano no se ciñó solamente al campo defensivo y militar. La potencia americana se dio cuenta de que la contención también debía darse en el campo ideológico y sobre todo en el económico. A partir de ese momento fue cuando se puso en marcha la doctrina Truman. Con una cantidad de cuatrocientos millones de dólares en ayuda militar, apoyó a los británicos para contener el avance de los rebeldes respaldados por los soviéticos en Grecia. De esta manera la diplomacia norteamericana rompía con la tradición de no injerirse los problemas internos europeos. Pero fue un año más tarde cuando se articuló una ayuda financiera, inherente a un proyecto ideológico de corte occidental y capitalista, sobre la Europa occidental que determinó así la división del viejo continente. Mediante el Plan Marshall los Estados Unidos aportaron unos 13.000 millones de dólares entre 1948 y 1952. Esta ayuda económica directa permitió liberar los intercambios comerciales entre los países de la Europa occidental y la de estos mismos con los países que utilizaban el dólar como moneda de transacción. Esto hizo que en un decenio los índices de producción de los países del occidente europeo se situaran en los niveles anteriores a al Segunda Guerra

Mundial, lo que fue determinante en su desarrollo. Esta ayuda financiera implicó también cambios en los gobiernos de Italia y Francia, donde se impidió en todo momento la presencia de los partidos comunistas en los respectivos ejecutivos. Fue en este mismo instante cuando la fractura ideológica entre las dos «Europas» se hizo aún más profunda. Se creó también en 1948 la OECE (Organización Europea de Cooperación Económica) que, con sede en París, fue el organismo encargado de articular toda la ayuda financiera que provenía del Plan Marshall. Inicialmente este Plan se concibió para la totalidad del continente, pero los países del centro y del Este de Europa, bajo la presión soviética, se negaron a recibir dicha ayuda. En definitiva, este ingente plan de ayuda económica puesto en marcha por los Estados Unidos sirvió también a la potencia americana para influir de manera directa en la política interna de los países de Europa occidental. Fue a partir de 1948 cuando las tensiones entre los dos bloques llegaron a uno de sus puntos más álgidos. Acontecimientos como el golpe de Praga o la guerra en Indochina no hicieron más que trasladar las trincheras del enfrentamiento a terceros escenarios. Pero fue el bloqueo del sector occidental de Berlín de febrero a junio de ese mismo año, lo que hizo que la tensión estuviera a punto de convertirse en un enfrentamiento militar.

## 4.2. **Berlín, símbolo de la división**

Esta ciudad alemana va a ser sin duda alguna el símbolo de la guerra fría y el motivo de las tensiones entre las dos potencias durante los primeros años de la misma. Fue el 5 de junio de 1945 cuando las tropas aliadas dieron por tomada la capital del hasta ese momento III Reich y,

actuando como representantes de sus respectivos gobiernos, certificaron la inexistencia de cualquier poder central en Alemania. En esta situación apareció lo que se convirtió en la cuestión clave de las relaciones entre los dos bloques, la tutela de Alemania y de su capital Berlín. Finalmente esta capital quedo bajo el gobierno de las potencias aliadas que constituyeron una autoridad suprema común. Físicamente Alemania se encontraba dividida en cuatro sectores bajo el control directo de cada una de las potencias aliadas. Para aquellos temas que repercutían a la generalidad del territorio germano existía un Consejo de control compuesto por los cuatro comandantes supremos con poder de decisión sobre la totalidad del territorio. Igualmente, la capital, sede de este organismo, quedaba dividida en otros cuatro sectores que estaban gobernados por una *Kommandatura* que a su vez estaba bajo la supervisión del Consejo de Control. En un principio este gobierno cuatripartito de Alemania tenía como fin establecer una política exterior común para este país. Los objetivos y directrices de la misma fueron diseñados en la Conferencia de Ministros de exteriores de Moscú en 1943, y más tarde confirmados en el acuerdo de Postdam del 2 de agosto de 1945. Al margen de lo que pudo suponer la política exterior y también la de defensa, el cometido principal de este gobierno aliado fue modificar profundamente los preceptos constitucionales que sirvieron de germen al nacimiento del movimiento nacionalsocialista alemán, en definitiva de lo que se trató fue de democratizar Alemania. Pero fueron las diferentes visiones que sobre el concepto de democracia tuvieron las potencias las que provocaron el germen de la futura partición de este país. Mientras los soviéticos decidieron instaurar en su sector una democracia de tipo marxista, el resto de los aliados, con Estados Unidos a la cabeza, optaron por implementar un sistema que se articuló sobre




los principios básicos de las democracias liberales. Así, este país, que había sido símbolo de la destrucción que provocó una ideología como el nacionalsocialismo, se convirtió tras el final de la segunda guerra en fiel reflejo de la división que se cernía sobre el mundo. Al mismo tiempo, y a semejanza de lo que pasó en el resto del país, en Berlín la *Kommandatura*, órgano de gobierno de la ciudad, entró en una profunda crisis que hizo que cada potencia actuara a su libre albedrío en sus respectivos sectores. Esta situación hizo que la tutela común sobre Alemania se diera por terminada de facto. En 1948 los soviéticos dejaron de asistir a los órganos de control tanto de Alemania como de Berlín, tanto la Comisión de Control como la *Kommandatura* se convirtieron en órganos de control sobre las zonas de los aliados occidentales.

Este contexto hizo que las relaciones Este-Oeste, especialmente entre los Estados Unidos y la Unión Soviética, fueran cada vez más tensas. Así, en marzo de 1948 llegó la decisión de Moscú de limitar el libre acceso a la ciudad de Berlín para todos aquellos viajeros que utilizaran los medios de transporte occidentales en sus desplazamientos a la capital alemana. Siguiendo esta dinámica, en junio del mismo año los soviéticos decidieron suspender la circulación por todas aquellas vías de comunicación que unían Berlín con la Alemania del Oeste. Ante esta situación y ante la amenaza de actitudes más ofensivas, el presidente Truman decidió establecer un puente aéreo para hacer llegar a la ciudad todos los elementos necesarios para su población. Esta forma de abastecer la ciudad fue creciendo día a día, pasando de las 400 toneladas a las 4500 que se enviaron en los momentos álgidos. Esta situación de bloqueo de la ciudad duró hasta el 12 de mayo de 1949, cuando definitivamente el bloqueo soviético llegó a su fin. La división ya era una realidad, y la tensión no había hecho más que aumentar. La consecuencia de todo esto fue que de un lado los aliados y del otro los soviéticos, comenzaran a implementar sus modelos político-económicos en aquellas áreas que controlaban y esto, claro está, también incluyó a Berlín. A cada uno le correspondió crear los poderes y el entramando público en la Alemania que controlaba. El 8 de mayo de 1949 la Asamblea parlamentaria votó afirmativamente la Ley Fundamental de la República Federal Alemana (RFA), la cual había sido admitida por los componentes occidentales del Consejo de Control, aunque oficialmente no fue hasta el 23 del mismo mes cuando se constituyó la RFA. Para Berlín, tras la ruptura entre los aliados, norteamericanos, británicos y franceses decidieron asumir directamente el control del sector occidental de esta ciudad e insertarlo como un *Lander* más de los once que constituían la República

Federal, desechando la posibilidad de que esta ciudad se añadiera a uno ya preexistente. Las dificultades constitucionales emanadas del estatuto especial de Berlín hicieron que esta consideración no se llevara a cabo. De esta forma el desarrollo político administrativo de esta ciudad quedó disociado del de la RFA. Dos años más tarde y mediante los acuerdos de Bonn, se dio por terminada la ocupación militar de la RFA por parte de las tropas aliadas occidentales, aunque este tratado no mencionó en ningún momento a la situación de Berlín oeste.

La década de los cincuenta fue decisiva para el desarrollo de las dos Alemanias, especialmente para la del oeste. Ayudada por los incentivos económicos provenientes del Plan Marshall, la RFA se recupero velozmente de los estragos producidos en la Segunda Guerra Mundial. En esta década, y de la mano del político democristiano Adenauer, este país se convirtió en el principal impulsor de la integración de la RFA en la Europa occidental y del estrechamiento de los lazos con los Estados Unidos. Además de suponer una apuesta político económica por un modelo determinado, la deriva proatlantista de la RFA respondió a un factor psicológico de vital importancia como fue la búsqueda de una relación de pertenencia y de identidad con los valores occidentales que desterrara del subconsciente alemán, los valores de derrota y de división que le perseguían desde el final de la Segunda Guerra Mundial. Pero fue en 1955 cuando la RFA recuperó su plena soberanía al retirarse las tropas aliadas de este territorio y zanjar de manera definitiva el espinoso tema del rearme alemán con la integración de este país en la OTAN. Con las elecciones celebradas en 1957 terminaba la primera fase de vida de la República Federal Alemana, en el que la democristiana CDU, con un 50,2 % de los votos, obtenía la mayoría absoluta frente al 31,8% que había logrado la socialdemocracia.

Alemania Occidental aparecería ante los ojos del mundo como un país que había alcanzado la plena estabilidad política, económica y social y que se había alejado de cualquier aventura similar a la de tiempos ya superados.

### 4.3. **La segunda crisis de Berlín**

Los años que siguieron a las tensiones que se produjeron en Berlín a finales de los cuarenta transcurrieron en un ambiente de calma y de cierta estabilidad política. De esta forma la antigua capital alemana se convirtió el modelo de la *coexistencia* entre el Este y e Oeste, dentro de lo que se llamó el periodo de *distensión*. En lo que a los dos sectores se refiere la situación era claramente desigual. La zona occidental, bajo la tutela anglo-franco-estadounidense, se fue insertando paulatinamente en la economía de la República Federal Alemana, beneficiándose así del intenso desarrollo que caracterizó a este país durante la década de los cincuenta. Al margen de los beneficios procedentes del desarrollo económico de la Federación, el sector occidental de Berlín recibió grandes cantidades de dinero procedentes de las ayudas que para sufragar su reconstrucción y desarrollo le llegaron por diferentes cauces. Uno de estos fue el de la capital administrativa de la RFA y símbolo de la unidad perdida cual era Bonn. Mediante esta política de ayudas específicas el sector occidental de la vieja capital alemana se fue configurando un foco de atracción especialmente para sus vecinos de lado oriental. El sector occidental era visto por los orientales como un lugar de desarrollo, prosperidad económica y de convivencia política, apareciendo así como un foco de atracción constante no sólo para los berlineses del sector oriental sino también para los habitantes de diversos países de la Europa central y oriental. Al

margen de ejercer como un escaparate de occidente, Berlín fue también un lugar desde donde los aliados intentaron contener la influencia comunista cuando no minarla en los sectores donde ya se había establecido. Las campañas de propaganda y de todo tipo que tuvieron como destino final el lado comunista fueron organizadas y diseminadas desde el sector occidental de Berlín mediante la información radiofónica. Junto a esto y debido a su situación geográfica fue un escenario continuo de la actuación de los diferentes servicios de inteligencia y de espionaje de las diversas potencias mundiales.

En el otro lado se encontraba Berlín oriental que luchaba por el desarrollo económico y social siguiendo las rígidas normas de la ortodoxia stalinista. La República Democrática Alemana (RDA), cuya soberanía fue reconocida el 20 de septiembre por la URSS, pasaba por momentos muy difíciles en el aspecto económico y por lo tanto en el social. Fue el 17 de junio de 1953 cuando sucedió uno de los incidentes de más trascendencia en este sector. Un grupo de obreros se manifestó por las calles del sector oriental en demanda de mejoras, de un mayor nivel de vida, de un menor ritmo de trabajo y de mayor libertad política. La respuesta del gobierno oriental no fue suficiente para calmar los ánimos ni para evitar las movilizaciones. Éstas tuvieron que ser cortadas de raíz por las tropas soviéticas que estaban allí estacionadas, y que aplicaron una durísima represión contra los manifestantes que se tradujo en miles de detenciones y en varias decenas de penas de muerte. En definitiva esta situación no era mas que una muestra de las limitaciones que en cuanto a libertad y desarrollo material tuvieron las sociedades comunistas de la época. Tras estos acontecimientos, el gobierno de Pankow decidió implementar una serie de políticas tendentes a mejorar la calidad de vida de los habitantes de la RDA y a desarrollar la economía del

país, ya sin la ocupación soviética. Pero al final, el balance entre las dos Alemanias y más concretamente entre los dos sectores de Berlín fue siempre favorable al lado occidental. La proximidad geográfica que suponía este polo de atracción provocó numerosas fugas de importantes sectores de la población de Alemania oriental hacia el Berlín occidental. Se estima en unos 2.245.000 las personas que pasaron del sector oriental al occidental entre 1952 y 1961, lo que equivalía a unas 2000 deserciones diarias. Estos grupos de personas que decidieron abandonar Alemania Oriental se insertaron con facilidad en el sector occidental debido a la expansión económica que vivía esta parte de Alemania y a los programas especiales que para su inserción puso en marcha el gobierno de Bonn. Por su parte, Berlín Este fue incapaz de poner fin a las constantes fugas que se produjeron y que tuvieron un doble efecto negativo para sus intereses. De un lado porque las capas de población que abandonaron Berlín Este pertenecieron en su mayoría a los sectores profesionales y de mano de obra especializada de este país, lo que supuso además una sangría en su precaria situación económica. Al mismo tiempo porque el escaparate de Berlín occidental y las constantes fugas no sólo minaron el régimen de la Alemania oriental, sino que supusieron una constante desacreditación para el modelo de vida socialista. Por lo tanto, Berlín occidental aparecía cada vez más como una clara amenaza que ya no sólo minaba a Alemania oriental, sino que lo hacía sobre los mismos cimientos del proyecto socialista.

Ante esta situación y en pleno proceso de *desestalinización*, Moscú tuvo como primer objetivo reforzar desde todos los ámbitos a la RDA, en su afán por detener la sangría constante que esta situación suponía para la totalidad del mundo comunista. En este contexto se articuló el discurso que el dirigente soviético Kruschov pronunció

sobre Berlín. En dicha alocución, Moscú estableció de nuevo las líneas en torno a las cuales articulaba la situación alemana. La unificación sólo podría venir del acuerdo entre las dos Alemanias. Al mismo tiempo, acusó a las potencias occidentales de haber violado repetidamente los acuerdos de Postdam y pidió a su vez la salida de las tropas aliadas del sector de Berlín occidental, por lo que, en su opinión, había llegado el momento de poner fin a la ocupación de la antigua capital alemana. En esta dirección Moscú había trasladado a la soberanía de Alemania oriental todas las funciones que ejercían las tropas soviéticas en el sector oriental de Berlín. Con esta situación cualquier modificación del *status* de esta ciudad debía ser negociado entre los aliados occidentales y el gobierno germano oriental y ya no por la Unión Soviética. Al tiempo que hacía esta declaración apuntó que, no obstante, seguiría los preceptos que marcaba del pacto de Varsovia. Al haber ratificado la RDA dicha alianza militar, cualquier agresión que sufriera ese país obligaría la Unión Soviética a actuar solidariamente con la RDA.

Detrás de estas propuestas estaba el objetivo soviético de instigar que las potencias occidentales firmaran una acuerdo de paz con la Alemania oriental, lo que implicaba el reconocimiento de la misma por parte de los países occidentales. En caso de que esto no fuera así, Moscú apostaba por organizar una nueva conferencia en torno a Berlín para declararla una ciudad libre y desmilitarizada. Si el objetivo de Moscú era conseguido, es decir si las potencias occidentales reconocían a la Alemania oriental, la posición de Bonn se vería seriamente deteriorada, lo que a su vez, daría al traste con la política filoatlántica del canciller occidental Adenauer en su afán de garantizar la seguridad de la antigua capital alemana. En definitiva, la retirada de las tropas occidentales de Berlín como objetivo máximo o si no, el reconocimiento por

parte de las potencias occidentales de la RDA, fueron los objetivos de la ofensiva diplomática que Kruschov lanzo sobre la cuestión berlinesa. Además, el momento en el que el dirigente soviético lanzó esta ofensiva fue claramente calculado. En esos años la Unión Soviética estaba en pleno proceso de expansión tanto económica, como militar y tecnológica. En octubre de 1957 Moscú había logrado poner en órbita el satélite *Sputnik* y, además, poseía un espectacular y sofisticado arsenal de misiles de alta tecnología. Todo esto impresionó a los Estados Unidos, que se vio superado por la potencia soviética en estos dos campos, lo que a su vez, produjo un fuerte desgaste en la administración norteamericana presidida por Eisenhower. Pero al margen de la carrera espacial y tecnológica, las relaciones entre los aliados, especialmente entre franceses y norteamericanos, no pasaban por el mejor de los momentos, lo que también aprovechó Moscú para lanzar esta ofensiva sobre Berlín. La llegada de De Gaulle a la presidencia de la República francesa resucitó los enfrentamientos entre los norteamericanos partidarios de que la defensa europea estuviera subordinada a la OTAN, y los galos que apostaban por una Europa occidental autónoma en cuestiones defensivas. Así que, cuando Moscú lanzó esta ofensiva diplomática, Europa occidental no estaba en el mejor de los momentos para afrontar el envite con garantías, a pesar de todo, en una declaración conjunta del Consejo de la OTAN las potencias occidentales ratificaron sus derechos sobre Berlín, al mismo tiempo que rechazaron las presiones de Moscú invitándole a negociar el *status* de esta ciudad alemana en el contexto de la seguridad global europea.

Con esta argucia diplomática, los aliados intentaron ocultar las diferentes posiciones que en torno a la cuestión berlinesa se daban en su seno. De una parte la actitud germano occidental, apoyada por los franceses, era

contraria a ceder ante cualquier presión soviética, mientras que los británicos mantenían unas posiciones mucho más pragmáticas. De esta manera, el eje Bonn-París respondía, más por parte de esta última, a una cierta deriva antinorteamericana que a sus propias convicciones, y así lo hizo público en una conferencia de prensa en la que el Elíseo se negó a reconocer a la RDA como un estado soberano ya que, en palabras de la presidencia francesa, éste había nacido mediante la ocupación soviética. La posición de Washington fue intermedia entre la mantenida por los franceses y la de los británicos, aunque había quien en su propio gobierno optaba por posiciones de más fuerza. En cualquiera de los casos, y conocedor el presidente norteamericano de las susceptibilidades que las relaciones Este-Oeste levantaban sobre la sociedad civil norteamericana, la posición del gobierno fue la de evitar la confrontación directa con Moscú. Tras un viaje del *premier* británico a Moscú, que desató las protestas de Bonn, y después de varias conferencias, la situación de Berlín no varió. Ante este bloqueo, la administración norteamericana decidió invitar al mandatario soviético a efectuar una visita a los Estados Unidos. Así en septiembre de 1959 se produjo la primera vista de un líder soviético a tierras norteamericanas. Y fue durante este viaje en el que la postura de Washington varió sustancialmente en lo que a la situación de la ciudad de Berlín hacía referencia. Eisenhower admitió por primera vez que la situación de la antigua capital alemana no era del todo normal y, tras una reunión en Camp David con Kruschov, la administración americana decidió reducir el número de efectivos en Berlín y cesar en la campaña de propaganda que desde el sector occidental de la dicha ciudad se lanzaba a la otra parte. Meses más tarde, en una reunión que los mandatarios de Francia, Estados Unidos, Reino Unido y República Federal Alemana celebraron en París, lanzaron una invita-

ción a al URSS para celebrar una cumbre en la capital francesa con el fin de tratar el tema berlinés.

Por fin el objetivo del Kremlin se había conseguido y al final se iba a celebrar una cumbre en la que se iba a tratar el *status* de Berlín. Pero una serie de acontecimientos hicieron que dicha reunión no se llevara a cabo. Días antes de la reunión, las defensas antiaéreas soviéticas derribaron un avión espía de la clase U2 que se dedicaba a sacar fotografías en el espacio aéreo ruso. Las explicaciones de la administración norteamericana, haciendo referencia a un error de cálculo de la nave, no fueron tomadas en consideración por el Kremlin ya que las declaraciones hechas por el propio piloto que salvó la vida, negaron esa versión. Kruschov llegó a París y expresó su más enérgica protesta y pidió a la administración norteamericana que cesara en la programación de los vuelos espías sobre espació aéreo soviético. Al mismo tiempo, el mandatario moscovita retiró la invitación que fechas antes había cursado a Eisenhower para que éste visitara la Unión Soviética. Definitivamente, la reunión cuyo objetivo era discutir el *status* de la ciudad de Berlín sirvió de escenario para que una vez más, se pusieran de manifiesto las diferencias que separaban a los dos bloques. A partir de este momento las relaciones entre Washington y Moscú se fueron tensando paulatinamente hasta legar al culmen con la crisis de los misiles de Cuba en octubre de 1962. Como era de esperar el tema de Berlín pasó a un segundo plano durante un cierto tiempo, pero fue con la llegada de Kennedy al poder cuando este tema se retomó de nuevo. La situación de la ciudad alemana fue uno de los temas importantes en la agenda que conformó el primer encuentro Kruschov-Kennedy en Viena en junio de 1961. Pero la posición de la nueva administración demócrata se tornó más dura que la de su antecesor en el cargo. Es más, las relaciones se volvieron a tensionar con este tema

cuando en un discurso el presidente Kennedy anunció que convocaría a los reservistas para hacer frente a la amenaza global que suponía el comunismo y que de manera clara se estaba dando, en opinión del presidente norteamericano, en Berlín. Así, esta ciudad se convirtió de nuevo en el escenario donde se representaba los momentos más álgidos del enfrentamiento Este-Oeste. Ante esta situación, el 13 de agosto de 1961 el gobierno germano oriental decidió cerrar la frontera que comunicaba los dos Berlines. En una sola noche se construyó un muro que separó las dos zonas de la ciudad, en lo que se conoció como muro de la vergüenza. La construcción de este muro desactivó un foco constante de tensión que quizás podía haber provocado un enfrentamiento mucho más serio entre las dos potencias. Al mismo tiempo, con la construcción de este muro el bloque comunista puso fin a la sangría producida por la constante fuga de las capas medias del país que, además de dejar a éste en una delicada situación económica, suponía una mina ideológica para todo el bloque socialista.

### 4.4. **Una visión wilderiana**

Es en este contexto de las relaciones Este-Oeste, en plena guerra fría y en los días posteriores al levantamiento del muro de Berlín en el que Billy Wilder rodó la película *Uno, dos, tres*. Tal y como su propio título indica, este film se caracteriza sobre todo por la rapidez con la que se desarrollan todas las acciones que componen el nudo y el desenlace de la misma. Una vez escogido el escenario, son los actores que protagonizan esta película –en el que sobresale el papel de Cagney (Macnamara) como representante de la Coca-Cola en Berlín– los que terminan dando credibilidad a esta sátira a pequeña escala de lo que

en esos momentos era una visión de la guerra fría. Sin duda qué mejor ejemplo para caracterizar los valores del mundo occidental que la Coca-Cola, un refresco que era tanto como decir el modo de vida americano y por lo tanto, el que esta potencia intentaba implantar en aquella época. Al inicio de la película son evidentes las alusiones que hacen las pancartas, que en rigurosa coordinación son llevadas por los manifestantes que desfilan por las calles de Berlín oriental, a ciertos episodios referentes a la situación internacional. Una de ellas hace referencia al incidente del avión espía U2, que fue abatido en espacio aéreo soviético, como antes he comentado. Otra de las pancartas hace alusión a Little Rock, en referencia a un hecho de tinte racista que ocurrió en dicha localidad norteamericana. En 1954 el Tribunal Supremo de aquel país emitió un fallo favorable a la integración racial en las escuelas públicas de enseñanza secundaria, con relación a un caso que se había dado en un centro educativo de una localidad de Kansas. Esta sentencia decía que la segregación no garantizaba la igualdad entre las razas y que por lo tanto, en las escuelas públicas de enseñanza secundaria se debía poner fin a dicha práctica. Al ser efectiva esta sentencia los estados comenzaron a ponerla en práctica, pero en los estados del sur las reticencias fueron haciéndose cada vez mayores. En el año 1957 con motivo de la apertura del curso académico el gobernador de Arkansas impidió que varios niños negros entrasen en la escuela de secundaria de Little Rock, lo que supuso no acatar las leyes federales. La tensión llegó hasta tal punto que este gobernador desplegó a la guardia nacional alrededor del colegio para evitar la entrada de estudiantes de color a la escuela. Ante la magnitud que esta situación estaba tomando Eisenhower relevó a la guardia nacional de Arkansas y envió a un destacamento de paracaidistas que escoltaron a los niños, que lograron así comenzar el curso académico.

Este suceso no fue más que una muestra de la situación que la población de color americana estaba sufriendo en los Estados Unidos y que la propaganda socialista utilizaba todas las veces que podía.

El pasado de Alemania también es tocado con un cierto sarcasmo a lo largo de la película, especialmente en dos aspectos. La primera se produce varias veces a lo largo de la película cuando Macnamara le pregunta a veces directamente o en otras ocasiones indirectamente, sobre el pasado de su secretario durante el *nazismo*. Éste le suele contestar con mucha sorna que él fue conductor de tranvías y que se pasó todo la época de la Alemania nazi llevando trenes bajo el suelo. Sin duda un ejemplo sarcástico que nos indica cómo muchos de los alemanes de la posguerra mundial intentaron ocultar su pasado, no porque tuvieran crímenes a sus espaldas, sino porque habían participado de una manera u otra en el régimen de Hitler y esto, en la nueva Alemania, además de una losa podía terminar con la persona en los tribunales. Personifica así el drama alemán tras el final de la guerra, y los complejos que de las consecuencias de la época *hilteriana* arrastra la sociedad de este país hasta nuestros días. La segunda referencia a esta cuestión la podemos ver en el chantaje que Macnamara hace a un periodista de oscuro pasado para que no publique una noticia que afecta a al relaciones de su hija con un joven de la Alemania del Este. En definitiva, son dos *flashes*, dos *gags* en los que este director esboza cuál fue la situación de muchos ciudadanos alemanes que con un pasado cuando menos colaboracionista, tuvieron que reiniciar sus vidas en una Alemania nueva borrando de un plumazo su pasado más cercano.

Pero lejos de quedarse en este tema el director de la película hace una crítica más mordaz e incluso feroz, de lo que es el mundo socialista. Comenzando por el papel de Otto, que durante toda la película articula un discurso

entre ofensivo, cuando reprocha a Macnamara todos los excesos del capitalismo, y de cierto romanticismo, cuando está con la hija del mismo y le explica el proyecto de vida que tiene para él y su familia. La otra cara de la moneda de este discurso mucho más ideológico, lo encontramos en los representantes rusos a la hora de negociar las condiciones en los que se va a realizar la expansión de este refresco por los países del Este. Tras una negociación, más concretamente tras un regateo, la representación soviética nada más y nada menos que tres personas, ha de ir todavía a Berlín Este a consultar con Moscú la decisión final. Con este pasaje de la película, Wilder quiere mostrar al espectador el entramado burocrático que en torno a los países socialistas había frente a la rapidez, y muchas veces precipitación, con el que Macnamara representante de la *Coca-Cola* (occidente) toma las decisiones. Además tras todo este conjunto de deliberaciones se puede entrever una conclusión que es el afán que tenía el mundo socialista por desarrollar en su versión, todos aquellos aspectos que iban bien en occidente. En otro momento de la película se nos muestra cuáles eran las formas de actuar de los regímenes socialistas, torturas, declaraciones manipuladas que hacen que el detenido en plena extenuación declare lo que el régimen quiere. Este ejemplo bien puede valer para la potencia americana. En el origen de la detención de Otto está la paranoia de la época, y no exclusivamente soviética, de que cualquier actuación de protesta frente al sistema socialista en este caso, pero también contra el capitalista, era tratado como si de una ofensiva contra los cimientos de los sistemas se tratara. Es aquí donde el director nos demuestra el alto grado de desconfianza que ante todo lo que viniera desde el «otro lado» se tenía por ambas partes. Al final la detención de este joven se remedia mediante un plan en el que soborno y la atracción que ejerce una secretaria –Ingebor, viva imagen del

*sex simbol* del momento Marylin Monroe– sobre los representas soviéticos en Berlín Este. En este desarrollo lo que Wilder trata de mostrar a mi entender, no es sólo el grado de corrupción que pudo haber en el régimen socialista sino que además, pretende darnos una visión de dos formas de entender la vida. Por una parte la de una alto ejecutivo, Macnamara, que intenta solucionar problemas sin reparar en el método, muy propio de una estrategia empresarial muy agresiva innata del capitalismo extremo. De otra parte, la laxitud de los criterios morales, éticos, e incluso ideológicos que en determinados escalones de la administración política se pueden dar y en que en esta ocasión, suceden en lado soviético quizás, como espejo también de la realidad norteamericana.

Por último cabe resaltar la crítica muy profunda que el director hace sobre la realidad política del momento y especialmente del papel de los Estados Unidos como potencia del mundo occidental. Nada mejor que esta marca de refrescos para encarnar no sólo los valores de la economía de mercado sino también el papel de la potencia estadounidenses sobre Europa. Para empezar, el viejo continente, representado a pequeña escala en la ciudad de Berlín, aparece como un escenario y en ningún momento es sujeto activo de la trama. Tan sólo se hace referencia al occidente europeo con motivo del veraneo de la hija del jefe de la Coca-Cola, Scarlett, o en las alusiones a la situación de la Alemania del momento. Macnamara, el ejecutivo de esta casa de refrescos destinado en Berlín, un destino de castigo dentro de la empresa, espera reconducir su situación en la compañía introduciendo este famoso refresco en el sector oriental. La estrategia comercial tiene como objetivo el ganar mercado y con él recuperar el prestigio personal perdido como la única forma de promoción social. Desde la central, en los Estados Unidos, se da el visto bueno a todo el proceder, tras una serie de negocia-

ciones en el despacho de Macnamara en Berlín en el que éste les abruma con una serie de datos que dejan a los representantes soviéticos sin oportunidad de réplica. Cuando se produce el acuerdo sobre la introducción del refresco, gran éxito personal con el que espera retornar a la central o ser el jefe de la compañía en Europa, unos avatares diplomáticos hacen que sus planes no se cumplan. Están por medio la hija del jefe –Scarlett Hazeltine– y un joven germano oriental –Otto– con quien se casa. En definitiva el ascenso personal de Macnamara se ve truncado por una eventualidad con la que no contaba, y que incluso, está a punto de costarle el puesto. Durante toda la trama se van viendo las maneras y formas de actuar de lo que representa occidente, que en muchas ocasiones, suele rozar la prepotencia. Al mismo tiempo, vamos viendo como el joven Otto se va trasformando y abraza la fe de lo que supone el sistema capitalista. Esta transformación es posible gracias a que, paradojas de la vida, el socialista Otto pasa a convertirse en un miembro de la aristocracia alemana ya que «emparienta», previo pago que Macnamara asume, con un miembro de la rancia nobleza prusiana clase social venida a menos en la RFA. De esta manera el concepto de lucha de clases es banalizado convirtiéndolo en algo que meramente tiene que ver con la posibilidad de vivir o no mejor, ya que según se va trasformando en un noble va asimilando con una facilidad pasmosa lo que de lujo y bienestar tiene el sistema capitalista, siempre y cuando uno se sitúe en el lugar adecuado del mismo. Finalmente, como si de un noble de toda la vida se tratara, asume su nuevo papel, lo que le lleva a ser nombrado por su suegro jefe de la compañía en Europa, puesto que Macnamara añoraba. En esta ocasión podemos observar la atracción que los títulos nobiliarios ejercen sobre la los estadounidenses. Conscientes de que su historia es relativamente corta, emparentar con la nobleza

europea, conseguir un título, supone el colofón para la clase alta del país. Esa combinación de una Europa venida a menos pero con una especie de *pedigrí* –caracterizado por el conde, que se dedica después de la guerra a cuidar los aseos de un hotel– y una potencia económica en pleno auge aunque sin una historia ni unas raíces comparables a las del viejo continente, pero que no duda comprarlo si es necesario, nos ubica en la situación real de la Europa y de los Estados Unidos en la posguerra europea. En definitiva, película brillante que una vez acabada la guerra fría y la división entre bloques que caracterizó este periodo histórico, no deja de tener virtualidad y sobre todo, nos ayuda a conocer cuál era la mentalidad de los ciudadanos de esa época y en este caso cómo la reflejaron.

### 4.5. **El director**

Samuel Wilder nació en Viena, Austria, en 1906. Hijo de un empresario de la hostelería y de familia judía comenzó de joven a estudiar Derecho. Pronto dejó de cursar esta carrera y se dirigió a Berlín donde comenzó a trabajar como periodista. Tampoco duró mucho tiempo en este puesto de trabajo, ya que comenzó a escribir guiones para directores como Siodmak o Lamprecht. Con el ascenso de Hitler al poder en los años treinta él y su familia se vieron obligados a huir de la persecución que sobre los judíos inició el régimen nazi. En el caso de Wilder esta persecución supuso que toda su familia fuera exterminada, debido a su procedencia semita. Finalmente Billy Wilder se ubicó en París donde siguió escribiendo guiones a pesar de todo, e incluso debutó como director de teatro en una comedia, *Curvas peligrosas*, que no tuvo mucho éxito. La entrada de las tropas nazis en París hizo que éste se exiliara a Hollywood. En la capital del cine, y

aunque no hablaba inglés, entró a trabajar como guionista en los estudios de la Paramount, formando un tándem con el productor Charles Brackett. A partir de ese momento fueron varias las películas que cuentan con sus guiones, entre las que sobresalen *La octava mujer de Barba azul* (1938), *Ninotchka* (1939), *Medianoche* (1939) o *Adelante mi amor* (1940). Debido al relativo éxito que tuvieron estas películas los estudios le permitieron, a partir de los años cuarenta, dirigir sus propios guiones. En esta década sus trabajos se caracterizaron por lo dispar de su calidad. Frente a comedias desiguales como *El mayor y el menor* dirigió otras películas alta calidad entre las que se encuentran *Predicción*, *Días sin huella* o *Berlín occidente*, película esta que relata de una manera dura la vida de la ciudad alemana en los tiempos inmediatamente posteriores a la Segunda Guerra Mundial. También cabe resaltar la película que sobre la decadencia del cine mudo dirigió bajo el título de *El crepúsculo de los dioses*.

Pero es el campo de la comedia donde este director y guionista sobresalió más y cosechó dos de sus éxitos más importantes. En *Con faldas y a lo loco* y *El apartamento* podemos ver al Wilder más sarcástico e irónico, donde hace una crítica social profunda con sus personajes a aspectos que, como el de la vulgaridad, caracterizaban a la sociedad de su tiempo. Este éxito hace que en la mayoría de sus películas vuelva a repetir esta fórmula como es el caso de *Uno, dos, tres*. Esta película inspirada en una obra que triunfó en Budapest y Broadway treinta años antes, la adaptó este director a los acontecimientos de la época en la que le tocó rodarla. Días antes se había levantado el muro Berlín, lo que hizo que su ayudante tuviera que realizar una réplica de la puerta de Brandeburgo ante la negativa de las autoridades de Alemania oriental a concederle un permiso para rodar en dicho lugar. Lejos de ser un éxito de taquilla este film tuvo

incluso duras críticas y, en general, no fue comprendido por la mayoría del público de la época. Quizás el grado de ironía con el que Wilder trato la guerra fría fue excesivo para el momento extremadamente delicado que atravesaban las relaciones Este-Oeste, en plena crisis de los misiles. Esto hizo que una sociedad muy obsesionada con la amenaza atómica como la norteamericana no se divirtiera precisamente con esta cáustica comedia. Sin duda fue la amenaza de una confrontación nuclear lo que hizo que esta película pasara muy desapercibida. A partir de aquí la obra cinematográfica de Wilder fue ampliándose con numerosos títulos, pero este genial director y guionista no supo, de alguna manera, reencontrar a su público.

## Ficha técnico-artística

Título original: *One, Two, Three*. Producción Co-Pyramid Prod., para United Artists (Estados Unidos, 1961). Guión: Billy Wilder e I. A. L. Diamond. Fotografía: Daniel Fapp. Decorados: Alexander Trauner. Música: André Previn. Montaje: Daniel Mandell. Intérpretes: James Cagney (C R Macnamara), Horst Buchholz (Otto Ludwing), Pamela Tiffin (Scarlett Hazeltine), Arlene Francis (Phyllis Macnamara), Lilo Pulver (Ingebor), Howar St John (Sr. Hazeltine), Hans Lothat (Schelmmer), Lois Bolton (Sra. Hazeltine). Blanco y negro. Duración 115 minutos.

# 5. OTRAS PELÍCULAS SOBRE LA HISTORIA DE LA UNIÓN SOVIÉTICA*

*Igor Barrenetxea*

**Adiós, Moscú**. Italia. 1987. Director: Mauro Bolognini. Intérpretes: Liv Ullman, Daniel Olbrychski, Aurore Clement, Anna Galiena. Duración: 102 minutos. Narra la historia real de Ida Mudel, ciudadana de la URSS empeñada en la lucha contra el antisemitismo, que sufrió la represión soviética, al impedírsele abandonar su país y siendo encerrada en diversos campos de concentración.

**Amigo entre mis enemigos**. URSS. 1975. Director: Nikita Mikhalkov. Intérpretes: Yuri Bogatirev, Anatoli Solonisin, Serguei Shakurov. Duración: 98 minutos. Fallida ópera prima de Mikhalkov. Se trata de un confuso *western*, que se desarrolla sobre el fondo de la Revolución soviética.

**Asaltar los cielos**. España. 1996. Directores: José Luis López-Linares y Javier Rioyo. Duración: 98

* Sin pretender ni mucho menos hacer una relación exhaustiva, señalamos algunas películas referidas a la evolución histórica de la URSS, desde la revolución (incluyendo alguna referida, como *El acorazado Potemkin*, al movimiento revolucionario de 1905) a la *perestroika*, en sus diversos aspectos: político, social, bélico, política exterior, etc.

minutos. Magnífico largometraje documental sobre la vida del asesino de Trotsky, el español Ramón Mercader, incluyendo diversos testimonios de gran interés sobre el estalinismo y sobre la vida en la Unión Soviética.

**Cuando pasan las cigüeñas**. URSS. 1957. Director: Mijhail Kalatozov. Intérpretes: Tatyana Samoilova, Alexei Batalov, Vasili Merkuriev. Duración: 94 minutos. Valioso fresco crítico sobre las consecuencias de la Segunda Guerra Mundial en la sociedad soviética, realizado aprovechando el «deshielo» posterior a la muerte de Stalin.

**Desde Rusia con amor**. Reino Unido. 1963. Director: Terence Young. Intérpretes: Sean Connery, Robert Shaw. Duración: 116 minutos. Otra de las entregas del agente 007 atendiendo al contexto de la Guerra Fría de aquellos años, y reestrenada sin cortes de la censura con la llegada de la democracia.

**Doctor Zhivago**. EE.UU. 1965. Director: David Lean. Intérpretes: Omar Sharif, Julie Christie, Geraldine Chaplin. Duración: 197 minutos. Película imprescindible, inspirada en la novela homónima de Boris Pasternak, que recrea con los grandes medios tan propios de una superproducción de Hollywood los cambios producidos desde la época zarista hasta la instauración del Estado soviético.

**El asesinato de Trotski**. Francia/Italia. 1972. Dirección: Joseph Losey. Intérpretes: Richard Burton, Alan Delon. Duración: 105 minutos. Artificioso y confuso film que pese a contar con grandes actores, no está a la altura en su realización.

**El barbero de Siberia**. Francia. 1998. Director: Nikita Mikhalkov. Intérpretes: Julia Ormond, Oleg Menchikov, Richard Harris. Duración: 176 minutos. Film injustamente tratado (acusado de ser prozarista, más bien es pro-ruso), que relata una épica historia de amor, en la Rusia zarista en el periodo anterior a la revolución de 1905. Sin referirse estrictamente a la URSS ni a la revolución, lo incluimos por la polémica que suscitó su estreno en relación a la historia de Rusia en el siglo XX.

**El prisionero de las montañas**. URSS. 1996. Director: Sergi Bodrov. Intérpretes: Sergei Bodrov Jr., Oleg Menchivov. Descripción intensa y emotiva –inspirada en una novela de Tolstoi– de un reciente pasaje de la historia de la nueva Rusia y de la desintegración de la URSS, sobre su intervención militar en Chechenia.

**El Santo**. Reino Unido. 1997. Director: Philip Noyce. Intérpretes: Val Kilmer, Elisabeth Sue. Duración: 118 minutos. Superficial producto cinematográfico, inspirado en la serie del mismo nombre, que muestra los nuevos aires de una Rusia venida a menos.

**El telón de acero**. EE.UU. 1948. Director: William A. Wellmam. Intérpretes: Dana Andrews, Gene Tierney, June Havoc. Film de época, coincidiendo con el clima de tensión y Guerra Fría tras la guerra mundial, con su talante marcadamente anticomunista.

**Firefox, el arma definitiva**. EE.UU. 1982. Director: Clint Eastwood. Intérpretes: Clint Eastwood, Freddie Jones, David Huffman. Duración: 136 minutos. Adaptación de la novela de Graig Thomas, dando lugar a una artificiosa aventura acerca de un fantástico avión invisible soviético.

**Funeral en Berlín**. Reino Unido. 1966. Director: Guy Hamilton. Intérpretes: Michael Caine, Eva Renzi, Paul Hubschmid. Duración: 102 minutos. Correcta adaptación de la novela de Len Deighton acerca de un oficial soviético que quiere desertar de la URSS.

**Goldeneye**. Reino Unido. 1995. Director: Martín Campbell. Intérpretes: Pierce Brosnan, Sean Bean. Nuevo intento de reflotar la larga serie de películas del agente 007 con más medios y más espectáculo sin que aportara nada nuevo a una saga ya falta de ideas cinematográficas.

**Gulag**. EE.UU. 1984. Director: Roger Young. Intérpretes: David Keith, Malcolm McDowell. Duración: 119 minutos. Denuncia política de los Gulag soviéticos durante el régimen de Stalin que llevó al confinamiento de varios millones de ciudadanos soviéticos acusados de enemigos del Estado.

**La Casa Rusia**. EE.UU. 1990. Director: Fred Schepisi. Intérpretes: Sean Connery, Michelle Pfeiffer, James Fox. Duración: 123 minutos. Adaptación de la obra de John Le Carré, que, coincidiendo con la nueva política aperturista de la URSS de Gorbachov, trata de la nueva coyuntura social y política de dichos momentos.

**La caza del Octubre Rojo**. EE.UU. 1990. Director: John McTiernan. Intérpretes: Sean Connery, Alec Baldwin, Sam Nelly. Duración 135 minutos. Basada en la novela de Tom Clancy, se trata de una entretenida cinta de aventuras producida ante la nueva ola de cambios políticos de la URSS.

**La huelga**. URSS. 1924. Director: Serguei M. Eisenstein. Intérpretes: Ivan Kliukvin, Gigrori Alexandrov.

Duración: 81 minutos. Clásico film de los años veinte, en la que se muestra desde un punto de vista revolucionario la incidencia de una huelga en una fábrica rusa en el marco de la revolución de 1905.

**La juventud de Máximo**. URSS. 1935. Directores: Grigori Kozinstev y Leonid Trauberg. Intérpretes: Boris Chirkov, Mijail Tarjanov, Valentina Kibardina. Duración: 100 minutos. Unida a las otras dos partes de la trilogía (El regreso de Máximo, de 1937 y La barriada de Vuiborg, de 1938) es un resumen de la historia soviética a través de la figura de Máximo, un joven revolucionario.

**La madre**. URSS. 1926. Director: Vsievolod Pudovkin. Intérpretes: Vera Baranowskaja, Nicolas Batalow. Duración: 89 minutos. La madre de un obrero asume la conciencia revolucionaria al ver la represión zarista sobre su hijo. Adaptación de la famosa novela de Máximo Gorki, que no fue estrenada en España hasta 1977, siguiendo el estilo del cine soviético de inspirarse en obras literarias para contar la historia de Rusia.

**La tierra**. URSS. 1930. Director: Aleksandr Dovzhenko. Intérpretes: S. Skunat, S. Svashenko. Duración: 88 minutos. Film de propaganda política, en donde, frente a la brutal colectivización rural del estalinismo, expresa una transformación pacífica del campo.

**La tregua**. Reino Unido / Italia / Francia / Alemania / Suiza. 1997. Director: Francesco Rosi. Intérpretes: John Turturro, Rade Serbedzija, Massimo Ghini. Duración 123 minutos. Basada en la novela de Primo Levi, recrea con brillantez y dureza una Europa destrozada, tras la liberación por las tropas soviéticas del campo de exterminio de Auschwitz.

**La vida prometida (Este-Oeste)**. Francia / España / Bulgaria / Rusia / Ucrania. 1999. Director: Regis Wargnier. Intérpretes: Catherine Deneuve, Oleg Menschikov, Sandrine Bonnaire. Duración: 110 minutos. Película fallida en la que, engañados por la supuesta apertura de Stalin en 1946, un médico ruso con su mujer francesa y su hijo retornan a la URSS, donde sufrirán las purgas stalinistas.

**Las ruinas de un imperio**. URSS. 1929. Director: Friedrich Ermler. Intérpretes: Jacob Gutkind, F. Nikitine, Serguei Guerassimov. Un hombre recupera la memoria en 1928 tras diez años de amnesia por una herida de guerra y se encuentra de repente la transformación de la antigua Rusia zarista en la nueva Unión Soviética.

**Lo viejo y lo nuevo (La línea general)**. URSS. Director: Serguei M. Eisenstein. Intérpretes: Marna Lapkina, Vassia Buzenkov, Kostya Vassiliev. Los cambios producidos en el campo ruso por la revolución, a través de la historia de una campesina que organiza una cooperativa lechera.

**Los girasoles**. Italia / Francia. 1969. Director: Vittorio De Sica. Intérpretes: Sofia Loren, Marcello Mastroianni. Duración 100 minutos. Una agridulce historia de amor en tiempos de guerra, en memoria de aquellos soldados italianos muertos en el frente del Este durante la Segunda Guerra Mundial.

**Mañana fue la guerra**. URSS. 1987. Director: Youri Kara. Intérpretes: Irina Tchernitchenko, Natalia Negoda. Duración: 87 minutos. Acercamiento a esa realidad más inmediata de la sociedad soviética, sobre el punto de

vista de dos niñas, poco antes de la Segunda Guerra Mundial, durante la dictadura estalinista.

**Marea roja**. EE.UU. 1994. Director: Tony Scott. Intérpretes: Denzel Washington, Gene Hackman. Nueva adaptación de las novelas de Tom Clancy para el cine, intentando adecuar su historia con la nueva problemática surgida a raíz de la descomposición de la URSS.

**Masacre (Ven y mira)**. URSS. 1985. Director: Elem Klimov. Intérpretes: Alexei Kravchenko, Olga Mironova. Duración: 146 minutos. Film que trata sobre uno de los duros capítulos de las masacres efectuadas por las tropas de ocupación nazis en Bielorrusia durante 1943.

**Montaña sonora**. URSS. 1928. Director: Aleksandr Dovjenko. Intérpretes: Semion Svaschenko, A. Podorojni, M. Nademski. Duración: 65 minutos. La historia de Ucrania culmina con la *necesaria* asunción del socialismo revolucionario y la integración en la URSS, por encima de cualquier nacionalismo ucraniano.

**Moscú no cree en las lágrimas**. URSS. 1980. Director: Vladimir Menshov. Intérpretes: Veran Alentova, Alexei Batalov, Irina Muraviova. Duración: 103 minutos. Una comedia sentimental estructurada sobre la vida de tres mujeres rusas desde los años cincuenta a lo largo de treinta años.

**Nicolás y Alejandra**. EE.UU. 1971. Director: Franklin J. Schaffner. Intérpretes: Michael Jayston, Janet Suzman, Lawrence Olivier. Interesante obra que realiza un equilibrado retrato humano del zar Nicolás

II y su familia a lo largo de su reinado hasta su muerte tras la Revolución de Octubre.

**Ninotchka**. EE.UU. 1939. Director: Ernst Lubitsch. Intérpretes: Greta Garbo, Melvyn Douglas, Bela Lugosi. Duración: 110 minutos. Comedia típica de Hollywood, en la que se describe el régimen soviético con sus tópicos, en contraposición a una sociedad norteamericana libre y abierta.

**Octubre**. URSS. 1927. Director: Sergei M. Eisenstein. Intérpretes: Vladimir Nikandrov, Vladimir Popov, Boris Livanov. Uno de los documentos fílmicos más interesante del nacimiento de la Unión Soviética, recreando la revolución de Octubre de 1917 vista por uno de sus contemporáneos.

**Ojos negros**. Italia. 1987. Director: Nikita Mikhalkov. Intérpretes: Marcello Mastroianni, Silvana Mangano, Marthe Séller. Duración: 118 minutos. Comedia costumbrista, que se convirtió en el primer gran éxito de este controvertido director ruso, con su particular visión de la historia de Rusia.

**¡Qué vienen los rusos! ¡Qué vienen los rusos!** EE.UU. 1967. Director: Norman Jewison. Intérpretes: Eve Marie Saint, Carl Reiner, Alan Arkin. Duración: 120 minutos. Sátira de la Guerra Fría, por medio de la historia de un submarino soviético que llega a la costa norteamericana, produciendo una confusión entre los habitantes que creen ser objeto de una invasión de la URSS.

**Quemado por el sol**. Francia / URSS. 1995. Director: Nikita Mikhalkov. Interpretes: Oleg Menchikov,

Nikita Mikhalkov, Ingeborda Dapkounaïté. Duración: 130 minutos. Lectura muy particular aunque interesante de la URSS de Stalin durante el verano de 1936, poco antes de las purgas que llevaron a la muerte a millones de ciudadanos soviéticos.

**Quieto, muere, resucita**. URSS. 1990. Director: Vitali Kanevski. Intérpretes: Pavel Nazarov, Dinara Drukarova, Elena Popova. Duración: 100 minutos. Historia de una pareja infantil en la URSS de la posguerra mundial, llena de simbolismos y metáforas de la realidad soviética.

**Rojos**. EE.UU. 1981. Director: Warren Beaty. Intérpretes: Warren Beaty, Diane Keaton. Duración: 190 minutos. Inspirada en la vida de John Reed, se trata de un film interesante acerca de la visión de la revolución soviética por un norteamericano que la vivió de primera mano, aunque a veces sea excesivamente descriptiva.

**Stalingrado**. Alemania. 1992. Director: Joseph Vilsmaier. Intérpretes: Dominique Horwitz, Thomas Kretschman. Duración: 138 minutos. Fallido intento alemán de recreación de la mítica batalla en el frente del Este, en donde intenta abordar la guerra desde el punto de vista más humano, pero olvidando claramente hacer mención al bando soviético.

**Teléfono rojo, ¿volamos hacia Moscú?** Reino Unido. 1963. Director: Stanley Kubrick. Intérpretes: Peter Sellers, George C. Scott, Sterling Hayden. Duración: 94 minutos. Ácida sátira antibélica, inspirada en la novela de Peter George, acerca de una hipotética guerra nuclear entre Norteamérica y la Unión Soviética.

**Tchapaief, el guerrillero rojo**. URSS. 1934. Director: Sergei y Georgi Vassiliev. Intérpretes: Boris Babockin, Boris Blinov. Primera obra del nuevo cine soviético bajo la denominación «realismo social», basada en hechos reales de la guerra civil rusa, y que sirvió como patrón al resto de películas soviéticas de la época.

**Tres cantos a Lenin**. URSS. 1934. Director: Dziga Vertov. Duración: 68 minutos. Visión de la Unión Soviética en los años treinta, construida a partir de tres canciones populares dedicadas a Lenin.

**Vor (El ladrón)**. URSS. 1997. Director: Pavel Chujrai. Intérpretes: Vladimir Mashkov, Yekaterina Rednikova, Misha Filipchuk. Drama social, de intensas connotaciones emotivas, acerca de esos años posteriores a la Segunda Guerra Mundial en la URSS, a través de los ojos de un niño.